Arte y pensamiento en la época Helenística

John Onians

ALIANZA FORMA

El periodo helenístico es sin duda uno de los más interesantes y decisivos de la historia de la cultura occidental. En el ámbito político-militar vio a Demóstenes y la pujanza de Macedonia con Filipo y Alejandro Magno, y también el nacimiento de Roma y su consolidación tras la larga pugna con Cartago, que desplazó hacia el oeste el centro de gravedad político del mundo mediterráneo. Por otro lado, en el terreno intelectual, desarrollaron su actividad a lo largo de él figuras como Platón y Aristóteles, como Epicuro y Zenón, como Euclides, Arquímedes y Eratóstenes, que alumbraron numerosos conceptos básicos que hoy damos por supuestos cuando analizamos cuestiones estéticas o intelectuales. El lapso de tres siglos que examina esta obra (350-50 a.C.) albergó, pues, un fecundísmo periodo en el ámbito del pensamiento que no pudo menos que reflejarse en las artes, si bien las conexiones entre uno y otro campo distan mucho de ser explícitas. Tales conexiones son, precisamente, lo que JOHN ONIANS, profesor en diversas universidades europeas y americanas, dilucida en el presente volumen, trazando a lo largo de él la correspondencia entre ideas filosóficas y científicas clave vigentes en el mundo helenístico y desarrollos paralelos en los campos de la escultura, la arquitectura, la pintura y la literatura. Interpretación de novedad radical que abre nuevos y sugerentes campos de reflexión, ARTE Y PENSAMIENTO EN LA ÉPOCA HELENÍSTICA arroja nueva luz sobre un periodo muy poco tocado por la bibliografía en castellano, constituyendo una obra que ningún interesado en la historia del arte o en el mundo clásico puede ignorar.

creative commons

ALIANZA EDITORIAL

1 Sello de cuarzo grabado con la cabeza de Alejandro Magno, fines del siglo IV a.C. Alejandro está representado con los cuernos de Zeus Amón

John Onians

Arte y pensamiento en la época Helenística

La visión griega del mundo (350 a.C.-50 a.C.)

Versión española de
Rafael Jackson

Alianza Editorial

Título original: *Art and Thought in The Hellenistic Age: The Greek World View 350 a.C. 50 a.C.*
Published by arrangement with Thames and Hudson, London.

Para Richard Broxton Onians,
Rosalind Lathbury y Elisabeth de Bièvre

© 1979 Thames and Hudson Ltd., London
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1996
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 393 88 88
ISBN: 84-206-7137-1
Depósito legal: M. 21.303-1996
Compuesto en FER Fotocomposición, S. A.
Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa
Paracuellos de Jarama (Madrid)
Printed in Spain

Índice

Prólogo. *Atenas y la Atlántida. Un mito de estilo y civilización* 9

Capítulo primero. *Las actitudes del siglo IV a.C.* 25

Dorios, jonios y "Hércules en la Encrucijada" • Sócrates y Platón • Aristóteles • La filosofía del Helenismo y las filosofías helenísticas • Fortuna y virtud: azar y arte • El naturalismo artístico y sus limitaciones • El arte como engaño y los trampantojos • La bella y la bestia • Campo y ciudad

Capítulo segundo. *El arte: clasificación y crítica* 79

Ēthos y Pathos • Crítica y clasificación cronológica • Crítica y clasificación geográfica • La elección de estilos en Alejandría y Siracusa • La elección de estilos en la arquitectura • La elección de estilos en Pérgamo • ¿Un estilo estoico?

Capítulo tercero. *Alegoría, imágenes y signos* 137

Alegoría • Palabra e imagen • Los escritores y las imágenes • Las imágenes como palabras • El poder de la vista

Capítulo cuarto. *Medida y escala* 171

Medida, escala y percepción • Grande y pequeño • El gran río y la jarra pequeña • Ático y asiático en la retórica y la escultura • Activo y pasivo en la creación artística

Capítulo quinto. *Tiempo y espacio* 217

Tiempo, longitud y distancia • Sonido y espacio en el teatro • Geometría, geografía y espacio • La óptica y la planificación arquitectónica

Epílogo griego - Prólogo romano 257

Mapa de Grecia y del Mediterráneo oriental 258

Guía para futuras investigaciones 261

Lista de ilustraciones 265

Índice analítico 273

Prólogo

Atenas y la Atlántida. Un mito de estilo y civilización

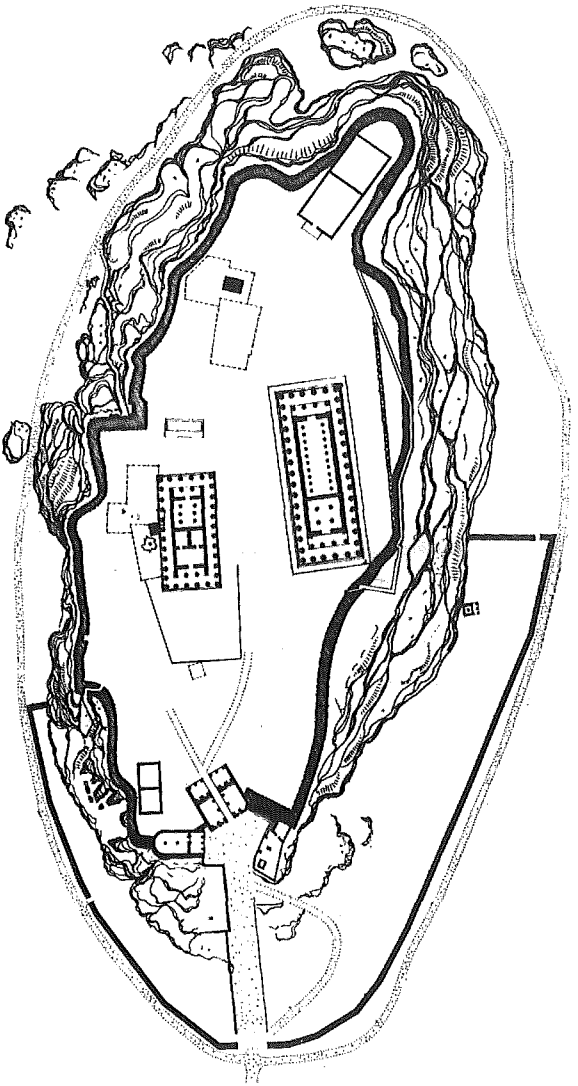
Cuando Alejandro Magno nació en Macedonia en el año 356 a.C., Platón llevaba cuarenta años escribiendo y enseñando en Atenas. Gracias a los diálogos de Platón podemos aprender muchas cosas sobre las actitudes griegas que preludian el período helenístico, pues reúnen una extensa gama de interlocutores en debate con Sócrates, el maestro de Platón. De hecho, pocos episodios de la literatura griega resultan tan reveladores como los relatos o mitos que aparecen en los diálogos platónicos y que servían al autor para exponer su interpretación del pasado y su visión del futuro. El mito de la Atlántida, que menciona en *Timeo* y narra detalladamente en *Critias*, presenta esta combinación de historia y fantasía.

Platón nos cuenta en *Critias* que, nueve mil años antes de la época de Solón, estalló una guerra despiadada entre aquellos que vivían más acá y más allá de las Columnas de Hércules. Atenas dominaba más acá de las Columnas, es decir, del Estrecho de Gibraltar, mientras que la Atlántida gobernaba más allá de ellas. Dado que *Critias* nos ha llegado inconcluso, desconocemos el desarrollo del conflicto; sólo sabemos que los atenienses vencieron. Sin embargo, este diálogo incluye una descripción muy detallada tanto de Atenas como de la Atlántida, pues no sólo describe la estructura socioeconómica de ambas potencias, sino que al mismo tiempo nos informa acerca de sus distintas orientaciones artísticas. Platón se esfuerza por señalar los contrastes cualitativos que existían entre Atenas, ejemplo de cultura griega, y la Atlántida, muestra palpable de cultura no helénica o bárbara. Las deficiencias inherentes a ésta y las virtudes de aquélla habrían causado respectivamente el trágico estallido de la guerra y su fatal desenlace. Pese a que estos hechos se inspiren vagamente en leyendas que hablan de una tierra más allá de Gibraltar o de una guerra entre Atenas y alguna potencia perteneciente a las islas del Egeo durante la Edad del Bronce, la idea clave de una evidente oposición entre los griegos y la cultura bárbara se basa, sin duda, en las concepciones que se desarrollaron principalmente en Atenas tras las guerras Médicas de inicios del siglo V a.C.

Estas concepciones nos parecen especialmente importantes, pues fueron en parte responsables de que los macedonios semibárbaros aspirasen primero a apoyar a los griegos y, más tarde, a identificarse con su causa. En primer lugar, impulsaron al rey macedonio Alejandro I, en el siglo V a.C., a adoptar el título de Filoheleno ("amigo de los griegos") como su más alto orgullo. También determinaron que uno de sus sucesores, Filipo, eligiera a Aristóteles, el cual había sido educado al estilo ateniense, como tutor de su hijo Alejandro. Finalmente provocaron la

expansión del último hacia Asia con el propósito de sustituir allí la hegemonía persa por la griega. El mito de la Atlántida nos ayuda a comprender las consecuencias de las conquistas de Alejandro, pues evoca en nosotros tanto aquello que los griegos brindaron a los bárbaros como las cualidades y logros de éstos que más fascinaron a los griegos. Con todo, tal vez la principal virtud de este mito sea la de revelarnos las claves de la cultura artística de todo el período que aborda este libro, desde la fundación de los reinos helenísticos hasta los orígenes de Roma. Pues Platón consideraba que la práctica artística de un país se relaciona íntimamente con su estructura política y su organización económica, lo que explica la diferencia que aparece en el mito entre el arte de la oligárquica y autosuficiente Atenas, y el de la monárquica Atlántida y el imperio que dominaba. Podemos confirmar la validez de sus observaciones si comparamos el relato de Platón con la realidad histórica. La Atenas que describe en *Critias* se corresponde en los aspectos esenciales de su organización con muchas ciudades-estado griegas anteriores al siglo VI a.C, y comparte con ellas la restricción del arte a gran escala en el ámbito religioso. Por su parte, la Atlántida de Platón se parece enormemente, tanto en los aspectos sociales como en los artísticos, a las antiguas civilizaciones de Oriente Medio, a las ricas ciudades de la Jonia griega, en particular a la Atenas del siglo V a.C., y también –adelantándonos en el tiempo– a las monarquías helenísticas y al Imperio Romano. A partir del análisis de los tres primeros modelos, Platón descubrió los efectos de la centralización monárquica y del comercio internacional sobre el arte y la cultura. Además, su concepción de la Atlántida se convertiría, hasta cierto punto, en una realidad después de su muerte, cuando Alejandro asentara las bases del mundo helenístico al dominar Atenas, tomar el control de Jonia y conquistar Oriente Medio.

Podemos preguntarnos, entonces, cuáles serían las características de Atenas y la Atlántida. Según la leyenda que Platón expone en *Critias* Atenas fue fundada por Atenea y Hefesto, quienes compartían la inclinación a las artes y la afición por la sabiduría. La tierra producía en abundancia todo tipo de frutos y, por tanto, era autosuficiente. El Estado presentaba una distribución de clases muy simple; los guerreros, que eran la clase superior y los guardianes de la polis, vivían alrededor del templo de Atenea y Hefesto en la Acrópolis, donde veneraban una imagen de la diosa armada; los artesanos vivían alrededor de ellos en las laderas; y más abajo, en la planicie, vivían los trabajadores. Ni las clases sociales ni las casas que habitaban cambiaron de generación en generación. Los atenienses compartían todos los bienes, y la clase militar recibía de los agricultores y artesanos lo suficiente para satisfacer sus necesidades. Utilizaban generosamente los recursos naturales sin caer en la ostentación, pues observaban cierta moderación (*meson*), que incluía el orden (*kosmos*) y la conveniencia (*prepon*). A excepción de su emplazamiento, la antigua Ática que describe Platón se parece muy poco a la Atenas del siglo V a.C [2]. Pero como polis autosuficiente, con una clase militar dominante que se apoyaba en los artesanos y productores agropecuarios, guarda paralelismos con Atenas y otros estados griegos anteriores a la expansión comercial y al desarrollo de grupos de poder durante los siglos VI-V a.C. Hasta la consecución de tales cambios, los cuales se debieron en su

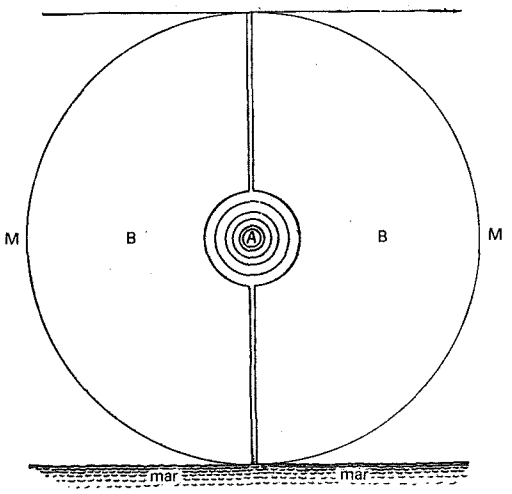


2 Plano de la Acrópolis de Atenas en vísperas de la invasión persa, c. 480 a.C.

mayor parte al fracaso de la autosuficiencia griega, la sociedad helénica siguió siendo muy conservadora; prueba de ello serían la permanencia de la tradición homérica y la ausencia de cambios en la arquitectura, por citar sólo un par de ejemplos. Pese a que la aristocracia podía arrebatar lo que quería a quienes deseaba, existió no obstante una base histórica para la "comunidad de bienes" que esgrime Platón. Los antiguos atenienses también practicaron la moderación que Platón les atribuye, pero ésta fue antes fruto de la necesidad que de la virtud y respondía a la situación intermedia de Grecia entre la opulencia de Asia y la pobreza de Europa. Con ello no queremos

negar que el énfasis moral, sustentado sobre la comunidad de bienes y la moderación, fuese ante todo un concepto claramente platónico. En efecto, ambas cualidades, junto con el orden y la conveniencia, son rasgos fundamentales de su filosofía acerca del hombre, que se deriva a su vez de las especulaciones de la física griega durante los siglos VI y V a.C. Tanto el orden que los jonios habían descubierto en los cielos como la concordancia matemática que los pitagóricos habían visto en la tierra, convencieron a Platón de que el equilibrio de ambos modelos era esencial para el bienestar del macrocosmos universal y también del microcosmos humano.

La austera perfección del Ática contrasta acusadamente con la opulenta diversidad que Platón describe en la Atlántida. Su fundador, el dios Poseidón, no era ni filósofo ni artista; se limitaba a dominar a la propia naturaleza. Una vez que hubo elegido esta isla atlántica como lugar de nacimiento de su descendencia, Poseidón utilizó la fuerza física con el propósito de cambiar su morfología [3]. De este modo, excavó tres canales circulares alrededor de una colina, y los separó a su vez con dos círculos de tierra. Sus hijos le consagraron un templo en dicha colina, y cerca de él erigieron un palacio donde el primogénito y sus descendientes gobernarían como reyes al resto de los habitantes. Los reyes de la Atlántida mantuvieron viva la empresa de Poseidón al adaptar la naturaleza a sus necesidades, uniendo los círculos de tierra con puentes y enlazando los canales por medio de túneles. Los atlantes eran enormemente ricos, pues no sólo importaron productos de los territorios que controlaban, como Egipto y Etruria, sino que también utilizaron los metales preciosos con los que su tierra contaba en abundancia para adornar tanto los templos como los palacios. En lugar de la solitaria estatua de la guerrera Atenea en el templo de Atenas, había una escultura gigantesca del dios Poseidón en su carro rodeado por cien nereidas, todas ellas realizadas en oro y marfil. También se colo-



3 Plano reconstruido de la Atlántida según Platón. A: Acrópolis; B: ciudad; M: muralla. El sombreado indica la disposición de canales.

caron estatuas de hombres y mujeres de la familia real en el templo de Poseidón. Contrariamente a los habitantes del Ática, quienes no solían reformar sus viviendas, los reyes de Atlántida siempre intentaban superar a sus antecesores aumentando el tamaño de su palacio. Las casas del pueblo de la Atlántida, en vez de seguir el canon de austera desnudez propio de su estado rival, tenían fachadas con mármoles de colores negro, blanco y rojo combinados. Mientras los atenienses simplemente se adaptaban a las pautas que marcaban las estaciones, asentándose en el lado norte de la Acrópolis durante el invierno y en el lado sur durante el verano, los habitantes de la Atlántida se servían de sus manantiales de agua fría y caliente para construir termas, en las que podían elegir la temperatura del agua a su gusto. Del mismo modo, se alejaban de la naturaleza al preferir la sofisticación de los espectáculos deportivos en el hipódromo a la actividad saludable que se practicaba en los gimnasios atenienses.

La Atlántida es sin duda un estado bárbaro, pues no son griegos ni su idioma ni los territorios que componen su imperio. Típicamente bárbara es la monarquía, institución con la cual los griegos asociaban sobre todo a los persas, el más bárbaro de todos los pueblos. Es probable que otros rasgos de la Atlántida se inspirasen directamente en civilizaciones bárbaras. La reina babilonia, Semíramis, se hizo célebre por ordenar la construcción de canales y puentes, y en especial por sus artificiosos jardines colgantes. Los egipcios tenían templos muy similares y era práctica habitual que un faraón intentase superar a sus antecesores añadiendo patios y pilones más grandes. Platón destaca el interior del templo de Poseidón en la Atlántida, totalmente cubierto de oro, plata y marfil, como ejemplo de decoración "bárbara"; el templo de Salomón en Jerusalén descrito en *Reyes* es una muestra palpable de lo que él había imaginado. Sin embargo, aun cuando Platón creyese que esta organización política y este derroche no eran típicamente helénicos, debió de ser consciente de que algunos griegos, tras acaparar la autoridad dentro de su comunidad y, consecuentemente, controlar las finanzas, se asemejaban a los reyes orientales y se embarcaban en empresas similares. Polícrates de Samos, tirano de Jonia hacia el 530 a.C., había desafiado a la naturaleza con sus túneles y hazañas de ingeniería. Se decía que Pericles había colocado su propio retrato en el Partenón, tras conseguir que Fidias lo esculpiese sobre el escudo de su estatua de Atenea. También fue el responsable del enorme derroche de oro y marfil en la colosal estatua de la diosa [4]. La morfología de la estatua de Poseidón en la Atlántida es de hecho tan parecida a la escultura de Fidias, que parece casi cierto que Platón quiso criticar específicamente a los atenienses al subrayar la cualidad "bárbara" de esta última. Resulta significativo que los estados griegos con el arte más parecido a la Atlántida fuesen los más célebres por su comercio de ultramar y por su influencia y también aquéllos en los que un ciudadano corriente había alcanzado poderes casi monárquicos. Platón ya había señalado correctamente que estas construcciones lujosas y arrogantes no eran tanto una consecuencia de la mentalidad genuinamente bárbara como resultado de las circunstancias políticas y económicas.

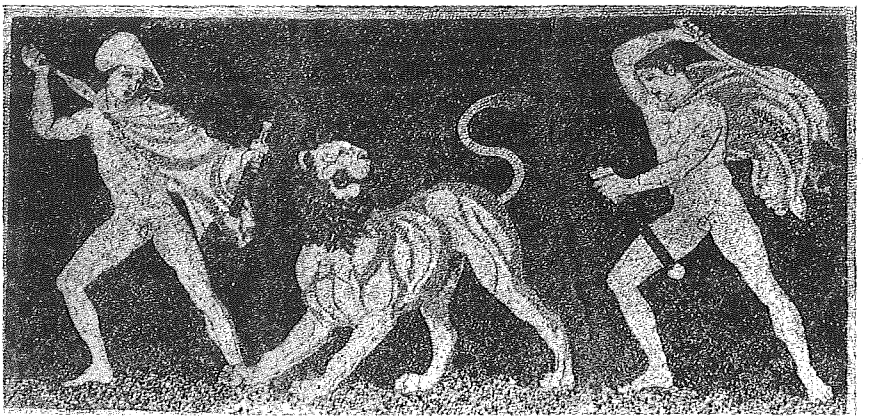
4 Reconstrucción de la cella oriental del Partenón de Atenas, con la estatua colosal de Atenea Partenos, escultura crisoelefantina de Fidias (447-432 a.C.).

Este aspecto nos sirve para calibrar el carácter profético de la obra de Platón, pues no hallaremos paralelismos más sorprendentes con la Atlántida en civilizaciones previas, sean griegas o bárbaras, sino en los mundos helenístico y romano; en ellos las circunstancias que hemos descrito anteriormente no sólo caracterizan casi todo el período comprendido entre Alejandro y Constantino, sino que también sobrevivieron frente a un ambiente de riqueza tan desmesurada que Platón sólo alcanzó a imaginarla en su tierra legendaria. Durante el período helenístico, como consecuencia de la fragmentación del imperio de Alejandro en varios reinos más pequeños después de su muerte, no existían los mismos recursos que en el período durante el cual el Mediterráneo estaba bajo el poder del Imperio Romano. Sin embargo, Platón pudo haber intuido los usos artísticos de las monarquías helenísticas, debido a que le separa de ellas un breve espacio de tiempo. De hecho, resulta especialmente pertinente aplicar su análisis a los años posteriores al 350 a.C., período en el que escribe, ya que con obras como *Critias* se habría propuesto llamar la atención sobre la evolución que podría experimentarse en el campo de la cultura. Por entonces, al final de su vida, es muy posible que Platón se sintiera desilusionado por el comportamiento de su pupilo Dionisio, tirano de Siracusa, temeroso del expansionismo de Filipo de Macedo-

nia, y demasiado consciente del lujo desmedido en el cual habían caído los ciudadanos griegos más ricos.

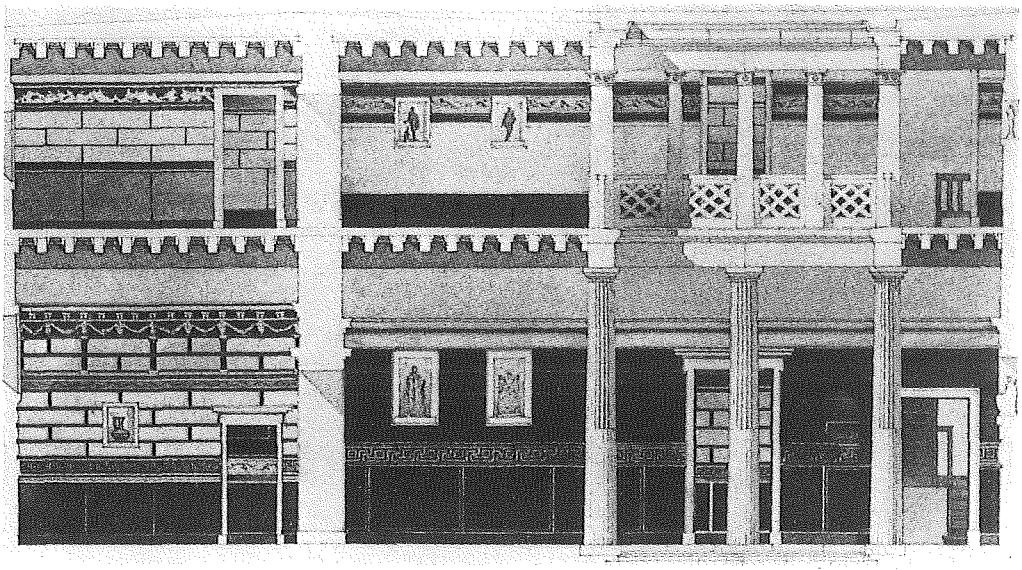
La suntuosidad de las casas particulares representa un rasgo fundamental de la Atlántida de Platón, y es también una característica propia del siglo IV. Antes del 400 a.C., Alcibíades ya había conmocionado a la opinión pública al encargar la decoración de su casa al pintor samio Agatarco; el pretencioso rechazo del principio de "suficiencia" se había acentuado tanto en la época de Demóstenes que, en el 349 a.C., éste señaló que algunas casas particulares superaban en grandeza a los edificios públicos. Muchas casas excavadas en Olinto, ciudad que fue destruida por Filipo en el año 348 a.C, son muy lujosas; no obstante, sólo representan los inicios de una evolución que podemos seguir a través de la capital macedonia Pella, de Priene en el siglo III a.C., de la siciliana Morgantina (ciudad gobernada por Hierón II de Siracusa) y Delos durante el siglo II a.C., cuyas viviendas se adornaban con galerías de dos pisos. Platón había prestado especial atención a la decoración multicolor de las casas de la Atlántida; y de Olinto a Delos se observa un progresivo aumento de la policromía, patente sobre todo en la introducción de mosaicos. Los diseños musivos de Olinto y Pella [5], pioneras en el uso de mosaicos dentro del ámbito griego, se realizaron con guijarros sin desbastar, exactamente igual que en la "bárbara" Gordión (Asia Menor) durante el siglo VIII a.C. En Morgantina, alrededor del 250 a.C., los guijarros fueron sustituidos por teselas de mármol tallado, las cuales, por su amaneramiento y gran luminosidad, nos remiten más propiamente a la Atlántida. Durante el siglo II a.C. se advierte una mayor complejidad en grandes áreas de mosaicos en Pérgamo, Delos y, finalmente, en Italia [6]. La expansión de los métodos de origen bárbaro se vincula estrechamente al establecimiento de la cultura helenística. Resulta más difícil de documentar el progresivo uso de materiales preciosos y de colores abigarrados en los muros, que representa un rasgo constante en las casas de Delos del siglo II a.C. [7]. En torno al 300 a.C., en un contexto religioso, se cubrieron las paredes del Cabirieo de Samotracia con estuco pintado, el cual imitaba losas de mármol de colores. Este santuario, que había contado con la influyente protección de Alejandro y sus sucesores, estaba abierto a todas las clases, sexos y religiones, a diferencia de otros como Eleusis, que estaba reservado sólo a ciudadanos griegos libres, u Olimpia, cuyo acceso era aún más limitado. Platón no se hubiera extrañado al comprobar que, como ocurría en la Atlántida, la decoración multicolor se correspondía con un centro multinacional. Tampoco le habría sorprendido descubrir que el magnífico barco fluvial de Ptolomeo Filopátor tenía columnas que, además de combinar piedras de colores rojo y negro de modo semejante a las fachadas de la Atlántida, habían sido talladas al estilo egipcio y, por tanto, bárbaro.

En el entorno de estos gobernantes egipcios y sicilianos del siglo III encontramos por vez primera las galerías de retratos dinásticos semejantes a las que Platón describe en su Atlántida. El barco fluvial de Ptolomeo también tenía un santuario consagrado a Dioniso con esculturas de la familia real; y en el templo de Atenea en Siracusa había un conjunto de retratos pictóricos de soberanos de Siracusa anterio-



5 La caza del león. Mosaico de guijarros procedente de Pella, finales del siglo IV a.C.

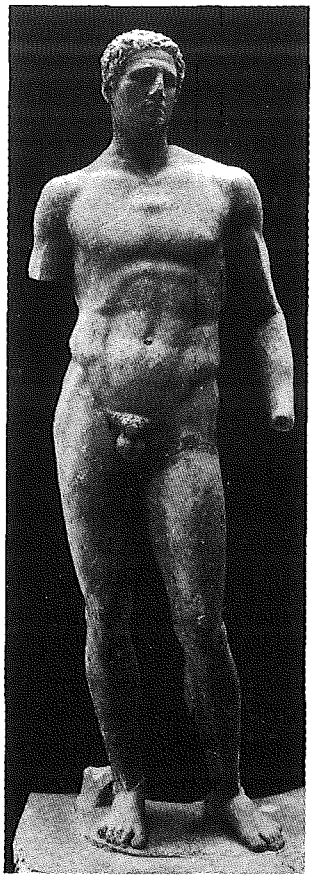
6 Dioniso niño, con alas, montando un león. Mosaico de la Casa del Fauno, Pompeya, siglo II a.C.



7. Reconstrucción transversal de la Casa de las Hermas, Delos, siglo II a.C.

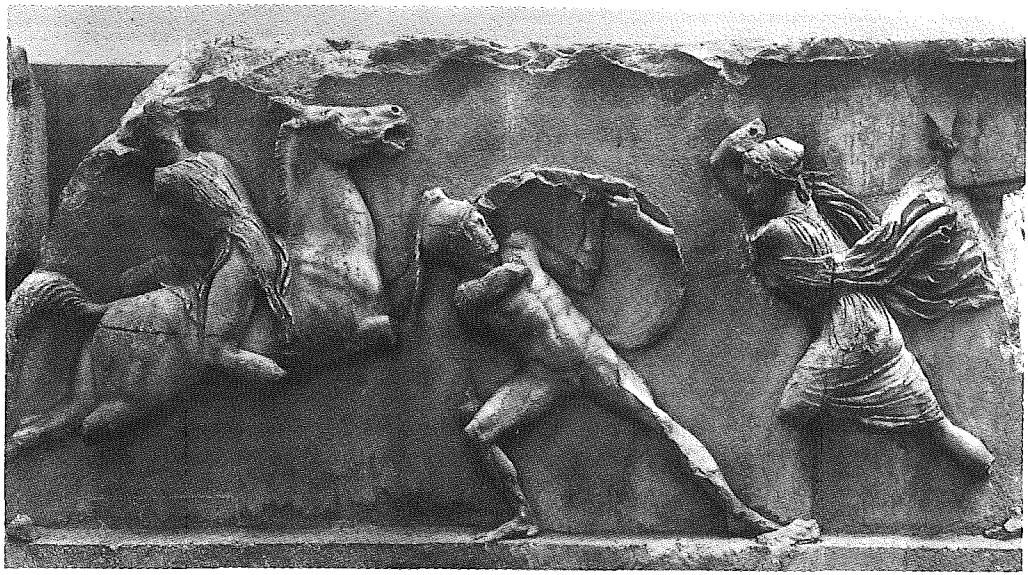
res a Hierón II, quien probablemente habría ordenado su colocación. Las intenciones dinásticas de estos grupos se anticipan tímidamente en el monumento que Daoco erigió dentro del santuario de Apolo en Delfos (c. 330 a.C.), para conmemorar el título de tetrarca de Tesalia que Filipo le había otorgado [8]. Este monumento incluía esculturas de sí mismo y de sus antepasados. Sin embargo, tales vínculos de intimidad entre dioses y una familia de mortales no eran propios de la tradición griega. El origen de esta costumbre debe buscarse en una práctica del todo oriental, concretamente egipcia, pues a los faraones y sus familias se les concedían tales honores divinos. La tradición cuenta que Amón-Ra reconoció por hijo a Alejandro, como sucesor de los faraones, cuando éste visitó el oráculo del dios en Siwa [1]. Los Ptolomeos reconocieron muy pronto esta tradición; de ahí que apareciesen como esculturas de bulto redondo en el santuario de Dioniso. Naturalmente, las circunstancias de Hierón en la Sicilia griega eran más complicadas. Si bien sus antepasados y él mismo eran visibles en el templo, el hecho de que sus retratos fuesen pictóricos, en lugar de encarnarse posteriormente en esculturas, respondería más al requerimiento de protección divina que a su representación como dioses.

Todas estas características de civilización helenística que Platón anticipó en su Atlántida, esto es, las lujosas casas particulares, la decoración arquitectónica policromada y la escultura dinástica, se desarrollaron plenamente en el mundo romano, lo cual es extensible a otros rasgos de la Atlántida. Si bien las ciudades helenísticas,



8. Agias, del monumento a los tesalios erigido en Delfos por Daoco II, c. 340-330 a.C. Probable copia contemporánea del original en bronce de Lisipo.

por ejemplo, contaban con pequeñas termas, la importancia que se les atribuye en la Atlántida nos recuerda mucho más a Roma. El especial énfasis que en la Atlántida se otorga a las termas como fuente de placer, su asociación con los jardines, la construcción de distintos edificios para el agua fría y el agua caliente, y la existencia de instalaciones separadas para las mujeres, se anticipan a las termas romanas. Al mismo tiempo, la importancia que concedían a los caballos y al hipódromo se adelanta a la Ciudad Imperial, con sus diversas pistas de carreras en el circo. La perversión manifiesta en la decisión de los ciudadanos de la Atlántida de construir termas separadas para los caballos guarda paralelismos con los deseos de Caligula de nombrar senador a su caballo. Los griegos admiraban sumamente a los caballos, pero solían asociar tal admiración más propiamente con los bárbaros. Por consiguiente, la mayoría de los relieves muestran a los griegos, casi siempre a pie, venciendo a los centauros medio equinos, o a las Amazonas [9, 22] o a los persas montados a caballo [26]. En Roma había otras tantas esculturas y relieves que



9 Griegos luchando contra las Amazonas. Detalle del friso del Mausoleo de Halicarnaso, mediados del siglo IV a.C.

representaban a soldados de caballería romanos sometiendo a soldados de infantería bárbaros. Los griegos estaban orgullosos de sus victorias, resultado de su superioridad táctica y humana, sobre los enemigos, quienes se servían de los caballos. Del mismo modo, preferían la sencillez de la espada y la lanza a la complejidad del arco y las flechas persas, y representarse a sí mismos desnudos luchando contra Amazonas y persas vestidos. Por el contrario, el romano estaba seguro de su superioridad con respecto a los miembros posiblemente más fuertes de las tribus germánicas, sobre todo a causa de sus caballos y de su sofisticada armadura. El papel tan importante que se otorga a los caballos en la Atlántida se debe, por un lado, a que representaban la falta de conciencia de sus habitantes acerca de la distancia que debía separar a los hombres de las bestias y, por otro, a que los asociaban con Poseidón e ilustraban el dominio que los descendientes del dios tenían sobre la naturaleza y sobre las fuerzas derivadas de ella. La construcción de termas en la Atlántida refuerza este último punto, pero la demostración más patente del poder de sus habitantes sobre la naturaleza se halla en la construcción de calzadas y puentes, de túneles y canales. Los reyes helenísticos emularon estas obras tan grandiosas, como Alejandro, cuando estuvo a punto de conseguir que Dinócrates convirtiese el monte Atos en una estatua que sostendría una ciudad en una mano y una pila en la otra, o cuando los Ptolomeos perfeccionaron el canal que unía el Mar Rojo con el Nilo. A su vez, los monumentos de ingeniería civil romana superarían con creces estas obras.

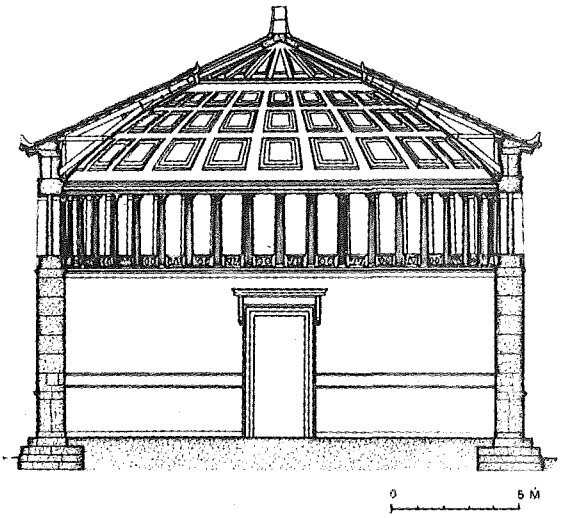
10 Inscripción dedicatoria de Alejandro Magno en el templo de Atenea Polias, Priene, 334 a.C.

El palacio de los reyes de la Atlántida, cuyas sucesivas ampliaciones representaban los intentos de cada monarca por superar a sus antecesores, nos hace pensar en los edificios helenísticos y especialmente en los romanos. La mayoría de los templos griegos presentaban formas tan inalterables como las casas de los protoatenienses descritas por Platón. Los edificios sagrados normalmente no se reformaban y lo que sabemos de los edificios religiosos griegos anteriores al siglo IV a.C. no nos sugiere que revelasen un mayor espíritu de desarrollo competitivo. Habitualmente la rivalidad en Grecia se limitaba a las ciudades. Una ciudad podía exigir un templo de mayores dimensiones o mejor decorado que el de su ciudad vecina. Una vez construido, el templo permanecería inalterado, a no ser que su destrucción a causa del fuego, como en el caso del Artemisio de Éfeso, o a causa de los persas, como en el caso de los edificios de la Acrópolis, forzara su reconstrucción. Sólo en raras ocasiones el deseo de exaltación individual alentó innovaciones arquitectónicas, como la fachada marmórea de Alcmeón en el templo de Apolo en Delfos o el asombroso proyecto de Pisístrato para el Olimpieo de Atenas. La naturaleza de la vida política griega convertía en rara excepción la asociación de un individuo o de una familia con una construcción determinada. Hubo que esperar hasta los inicios del período helenístico, cuando las familias y los individuos administraron los ingresos de todos los estados y, su autoridad, tanto en el interior como en el exterior dependió en gran parte de los signos de poder que podían presentar para que se generalizase la noción de expresión individual por medio de la arquitectura. Alejandro trató en vano de inscribir su nombre en el templo de Diana en Éfeso* a cambio de su contribución a la reconstrucción del edificio, pero sí lo consiguió en Priene [10]. A partir del momento en que Filipo construyó en Olimpia el santuario de su familia, el Filipeo, tras vencer a los griegos en Queronea en el 338 a.C.,

* Artemisio de Éfeso (*N. del T.*).

los reyes helenísticos rivales compitieron arquitectónicamente en los antiguos santuarios religiosos para conseguir admiración y alabanza. El resultado fue un conjunto de edificios originales e impresionantes, tales como el Santuario de los Toros de Delos, concluido probablemente por Antígono Gónatas, nieto del fundador de la dinastía que reinó en Macedonia después de Alejandro, y el Arsineo [11], dedicado en Samotracia por la hija de Ptolomeo I. La serie culminó con los monumentos pergamenos, tales como las Estoas de Eumenes y de Átalo [184], construidas en Atenas durante el siglo II a.C., cuando la ciudad se convirtió en centro de un nuevo culto, el Helenismo ático. En efecto, el conjunto de edificios, incluidos los palacios, que se construyeron en la propia acrópolis de Pérgamo [79] es el que mejor nos recuerda la Atlántida, puesto que los sucesivos reyes se esforzaron por dejar su huella. Pero hemos de volver a Roma para descubrir la evocación más brillante del espíritu de la Atlántida. Allí, la tradición republicana de inscribir los nombres de los constructores en sus edificios, aun cuando el Estado los hubiese financiado en su mayor parte, condujo a fuertes rivalidades por el afán de celebridad a través de la arquitectura. El grupo de palacios que se extendió en el Palatino durante el Imperio guarda el paralelismo más exacto con la Atlántida. Las sucesivas residencias de Augusto, Tiberio y Domiciano se añadieron a las preexistentes para constatar que cada emperador había superado a su inmediato predecesor. Un eco retórico de todo este asunto se vislumbra cuando Justiniano entra en Santa Sofía y declara: "Salomón, te he superado".

Es conveniente que prosigamos la historia hasta el final del Imperio Romano, porque continúan aún entonces las correspondencias con la Atlántida. Platón describe cómo los ciudadanos de ese país lograron soportar el peso de tanta riqueza y de tanto poder durante mucho tiempo. Sin embargo, a consecuencia de la continua adulteración de la estirpe divina con individuos mortales, finalmente se volvie-



11 Reconstrucción de la sección del Arsineo, Samotracia, 289-281 a.C.

ron corruptos y arrogantes en sus excesos. Por ello, Zeus decidió castigarlos para que se volvieran más prudentes y más sabios. El diálogo se interrumpe en este punto, dejándonos en la duda de lo que ocurrió exactamente a continuación. Pero intuimos que el instrumento del castigo de Zeus fue el sencillo y virtuoso Estado del Ática. Probablemente el triunfo de la virtud sobre el vicio en la guerra subsiguiente sirvió de lección a los vencidos. Poco tiempo después, todo el continente de la Atlántida desapareció bajo las aguas; sólo los egipcios recogieron la historia del estado atlántico y la guardaron para que el inquieto ateniense Solón la redescubriese. Es probable que este relato esconda la memoria de alguna civilización comercial del Egeo durante la Edad del Bronce, derrotada por una potencia continental menos poderosa económicamente pero más fuerte. Un modelo similar se repitió muchas veces durante las Edades del Bronce y del Hierro. Pero sería interesante saber cuándo se obtiene por primera vez una lección moral de la destrucción de los ricos a manos de los pobres. Sin duda, el tema había sido tratado antes de Platón. La idea de no esforzarse por dominar la naturaleza, omnipresente en el relato platónico de la Atlántida, se halla en la opinión griega más antigua, que Esquilo revela en los *Persas*, de que la derrota de Jerjes fue el castigo a su arrogancia u orgullo por someter a la naturaleza con ultrajes como la censura y construcción de puentes en el Helesponto y el trazado de un canal que cruzase la península de Atos. Otro modelo para la victoria de la pobreza sobre la riqueza fue probablemente la destrucción de Síbaris, al sur de Italia, por la colonia vecina de Crotona en el 510 a.C. Es probable que a Platón le impresionase particularmente este hecho, porque Crotona era el núcleo de la secta pitagórica que, organizada como una hermandad ascética y aristocrática, le sirvió de modelo para su estado ideal. Los sibaritas, bien al contrario, se interesaban por explotar la naturaleza en su afán de refinamiento. En lugar de tomar baños de agua caliente en invierno, como los habitantes de la Atlántida, plantaron árboles a lo largo de sus calzadas para combatir los calores veraniegos.

Sin embargo, para la mayoría el conflicto entre Atenas y la Atlántida evocaría instantáneamente la guerra entre Esparta, ayudada por sus aliados del Peloponeso, y Atenas a la cabeza de su imperio. Desde luego, Platón tuvo presente a la aristocracia militar espartana cuando describió a los antiguos atenienses; del mismo modo, perfiló indudablemente algunos aspectos de la Atlántida, tales como la imagen de Poseidón, a partir de la Atenas del siglo V a.C. La derrota de Atenas por Esparta debió de ser con mucho la experiencia infantil más traumática de Platón. Puede que combinase ambos modelos, Crotona y Síbaris, Atenas y Esparta, en su mente, al saber que Esparta había participado en la fundación de Crotona y que los atenienses habían fundado Turios en el 443 a.C., en las proximidades de la antigua Síbaris, con los restos de esta comunidad y con un grupo de gentes procedentes de otras ciudades griegas. La creencia de que los dioses castigan la arrogancia de los hombres manipulando sus acciones estaba ya perfectamente implantada, como observamos en el Antiguo Testamento o en los mitos griegos. En el siglo V a.C. esta noción evolucionó hacia una interpretación más humanista de los fracasos

históricos como resultado de defectos morales. Los *Persas* de Esquilo se anticipan a los comentarios de Heródoto y de Tucídides sobre las guerras Médicas y sobre la guerra del Peloponeso. El contacto con estos escritores originó, en gran parte, el interés filosófico de Sócrates y su discípulo Platón por el hombre. La filosofía de la historia de Platón, tal como se revela en el mito de la Atlántida, representa una radical abstracción de tendencias intelectuales. La autoridad de todos estos pensadores para las gentes de los períodos Helenístico y Romano se tradujo en el retorno al mismo tema siempre que una civilización importante amenazaba con su colapso.

De este modo, Polibio, el historiador peloponesio del siglo II a.C., interpretó inteligentemente las victorias de Roma sobre Cartago y sobre los Estados helenísticos. Sus observaciones sobre los romanos se parecen mucho a las de Platón a propósito de los antiguos atenienses, y no sin razón. La Italia que Polibio visitó por primera vez en el 167 a.C. continuaba siendo en gran parte autosuficiente, con un ejército ciudadano y un gobierno aristocrático cuyos miembros dirigentes, tales como los Escipiones, mostraban una marcada inclinación hacia el estoicismo, la filosofía helenística que había heredado gran parte de las ideas de Pitágoras y Platón. En todo el mundo griego Polibio vio signos de decadencia. Durante su visita a Egipto, descubrió la degeneración en la que había caído la clase gobernante de origen griego debido a los matrimonios interraciales y a su desmesurado poder, y defendida a duras penas por un ejército de indisciplinados mercenarios. Sólo vio los inicios del proceso por el cual Roma asumía, a su vez, las características de la Atlántida. La labor de la aristocracia republicana sería registrar este cambio. El comercio exterior condujo a las posesiones en el extranjero, las cuales necesitaban primero un ejército profesional y, finalmente, la institución de la autoridad monárquica en la persona del emperador. Durante el tiempo comprendido entre Catón y Juvenal, los miembros de las viejas familias se mantuvieron como espectadores, prediciendo cínicamente el inevitable colapso.

En su agudo análisis de fines del siglo I d.C., Tácito caracterizó incluso a Germania como el correctivo moral que sucedería a la idealizada Atenas de Platón. Y tenía parte de razón. Las tribus bárbaras ejercieron cada vez más presión en la frontera septentrional hasta atravesarla entre los siglos IV y V d.C. Pero otro grupo reivindicó más conscientemente el papel de los primitivos atenienses: los cristianos, una aristocracia de los pobres que luchaba dentro de un ejército espiritual. Guiados por las enseñanzas de la tradición judaica, así como por la moralidad de los ascetas griegos, atacaron las formas del Imperio Romano igual que los bárbaros atacaron su estructura. De este modo, san Agustín cierra nuestro período con el mismo talante que Platón lo ha iniciado. Alentado por la caída de Roma en el 410 d.C., celebró la desaparición de la Ciudad del Hombre y el advenimiento de la Ciudad de Dios. Al igual que su Ciudad del Hombre es un descendiente directo de la Atlántida de Platón, la Ciudad de Dios lo es de la prístina Atenas. El reino espiritual de san Agustín sólo fue una visión celestial. Pero en la Tierra surgió el mundo cristiano medieval, el cual, pese a sus diferencias sustanciales, se correspondía en

muchos aspectos con la Atenas de las visiones platónicas. El comercio y las conexiones internacionales disminuyeron y se volvió a la autosuficiencia, el poder pasó a manos de la aristocracia militar, el ascetismo organizado representó la fuerza cultural más importante y el arte, una vez más, se consagró principalmente al servicio de la religión.

Capítulo primero
Las actitudes del siglo IV a.C.

Dorios, jonios y "Hércules en la Encrucijada"

El mito que Platón describe en *Critias* representa algo más que la historia de dos culturas basadas en principios opuestos; revela un explícito esquema de valores para el juicio de obras de arte en términos de estilo y tema, los cuales caracterizan las obras tardías de Platón; desde la época de Sócrates y de los sofistas, a fines del siglo V a.C., las principales figuras de la vida intelectual griega se habían interesado ya por la crítica de arte. En los *Recuerdos* de Jenofonte (II, i, 21-34), Sócrates toma prestada de un contemporáneo suyo, el sofista Pródico, una historia que ya expresa algunos principios críticos del mito de la Atlántida. El joven Hércules debe elegir entre dos modos de vida, que se presentan ante él bajo la forma de dos mujeres. Una de ellas, la Virtud, era alta, erguida y vestía de blanco; la otra, el Vicio, parecía más alta de lo que realmente era, corpulenta, se maquillaba para avivar su color sonrosado y llevaba un vestido casi transparente. La primera de ellas sólo comía cuando tenía hambre, la última siempre que le apetecía; además, el Vicio buscaba nieve en verano para refrescarse y al acostarse se arropaba con pesadas mantas para mantener el calor. El contraste entre ambas figuras –entre lo natural y lo artificial, la sencillez y la vanidad, la continencia y el placer– anticipa muchos rasgos del mito de la Atlántida. Además, existe otro rasgo importante, como es la elección. En el mito de la Atlántida, las diferencias entre el arte de la Atlántida y de Atenas son el resultado casi inevitable del carácter innato a ambas sociedades; Hércules, por el contrario, goza de libre albedrío. El problema de la elección fascinó a muchos griegos en el siglo que precede al período helenístico. Sus reflexiones acerca de este problema son de especial importancia no sólo para la época helenística, sino para toda la cultura posterior de Europa occidental. Esto ocurre tanto en el arte como en otros campos de la cultura.

El problema del juicio estético apenas había surgido con anterioridad. Los escritores más antiguos coincidían al describir lo que constituía una buena lanza o una bella muchacha, y cuando se trataba de objetos tales como vasos y cofres, donde los criterios resultaban menos corrientes, solía dejarse constancia de su grado artesanal y del valor de los materiales empleados. Este aspecto se reconoce tanto en las descripciones de objetos en el Antiguo Testamento como en los relatos de Heródoto sobre dedicaciones de santuarios griegos. Sin embargo, a finales del siglo V a.C. y como el relato de Pródico deja bien sentado, el acuerdo sobre tales cánones no

podía mantenerse por más tiempo. Al parecer, se debió a que los griegos, y particularmente los atenienses, advirtieron que había varias maneras de hacer una cosa determinada y que podía considerarse que tales opciones eran simples alternativas. La oposición entre griegos y bárbaros durante las guerras Médicas, y entre espartanos y atenienses durante la guerra del Peloponeso, representan la mejor demostración de este cambio. Para los griegos ambos conflictos podían reducirse a una oposición entre las dos principales tradiciones griegas, la doria y la jonia. Desde el punto de vista de Heródoto, ciudadano de una colonia doria de Asia Menor, la debilidad de los jonios, que representaban sin duda el grupo de habitantes griegos más numeroso de la región, posibilitó allí la rápida expansión de los persas. Del mismo modo, la tenacidad del elemento dorio, columna vertebral de la Grecia continental, aseguró el fracaso definitivo de la expansión persa en aquella dirección. Tucídides imaginó que la posterior victoria de Esparta sobre Atenas había dependido de idénticos factores. Esparta era un Estado dorio y aunque Atenas no se había identificado a sí misma con los jonios antes de las guerras Médicas, más tarde había advertido la conveniencia de tal identificación si deseaba encabezar una confederación marítima jonia.

Los atenienses afirmaban ser autóctonos, esto es, los habitantes nativos del Ática. Con ello afirmaban representar a la población griega del período Micénico

12 Fachada occidental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.

anterior a las invasiones dorias. Históricamente, parece que los atenienses, gracias a su aislamiento geográfico y a la relativa falta de atractivo de su tierra, se habían librado de la invasión y de su posterior expulsión hacia las islas del Egeo y hacia la costa de Asia Menor, a diferencia de otros grupos predorios como los eolios y los jonios. Durante el período Preclásico los atenienses habían sufrido una mayor influencia de sus vecinos más próximos, los dorios, que de sus allegados directos, los jonios. La perfección técnica de la cerámica ática de figuras negras derivaba de Corinto. La primitiva escultura en piedra de la época arcaica ateniense pertenece indudablemente a la tradición continental. La influencia doria se observa especialmente en el uso de la técnica de la caliza y de las formas dóricas en toda la primitiva arquitectura ateniense. La influencia jonia, o mejor dicho egea, sólo aparece en Atenas realmente a finales del siglo VI a.C. con la introducción paulatina del mármol tanto en la arquitectura como en la escultura, y con el préstamo de motivos tales como el exuberante *chitōn* jónico, que sustituyó al sencillo *peplos* dórico, en la tipología de escultura femenina erguida. Tras las guerras Médicas, cuando los atenienses, y su flota se vieron en situación de dirigir la ofensiva egea contra los bárbaros, aún tuvieron ciertos reparos para identificarse con los jonios. Quizá podamos clasificar así la inclusión de elementos jónicos en el Partenón [12], iniciado en el 448 a.C., pero hemos de decir que éstos ocupan posiciones secundarias. El friso jónico sólo corre alrededor de la cella; la banda dórica de triglifos y metopas es la que rodea todo el templo. Las columnas jónicas del interior se limitan a la estancia trasera, mientras que son dóricas las columnas de la cámara que contenía la imagen de culto.

Sólo cuando el liderazgo ateniense estuvo amenazado y Atenas se vio dirigiendo a sus apáticos aliados jonios contra los dorios, los atenienses utilizaron el arte para declarar abiertamente sus vínculos con los jonios. Gracias a falseamientos genealógicos, afirmaron que Erecteo, rey del Ática, fue el abuelo de Ion, el antepasado de los jonios. Eurípides escribió una obra teatral, titulada *Ion*, donde daba relevancia a este hecho. Poco después del 421 a.C. se emprendió la construcción de un nuevo templo en la Acrópolis, el Erecteón [13], que al parecer no se había concebido en el proyecto arquitectónico de Pericles. Su emplazamiento fue ocupado en otra época por el palacio de los reyes micénicos y había albergado desde antaño santuarios dedicados a distintos miembros de la antigua casa real. La decisión de construir un templo grandioso en este lugar dio un nuevo impulso al núcleo de resistencia a los dorios y, puesto que Erecteo, el antepasado común de atenienses y jonios, ocupaba un lugar destacado en la dedicación del templo, también sirvió como monumento de la unidad ático-jonia. La importancia simbólica del Erecteón se ve respaldada por la tradición, según la cual se prohibía a los dorios el acceso al recinto. No resulta sorprendente, pues, la decisión de construir este templo en orden jónico, que hasta ese momento apenas se había utilizado en Atenas. Los atenienses realizaron un último e inútil gesto jónico alrededor del 410 a.C., justo antes de su derrota frente a Esparta y sus aliados dorios: el Estado ateniense adoptó la caligrafía jónica para sus inscripciones.

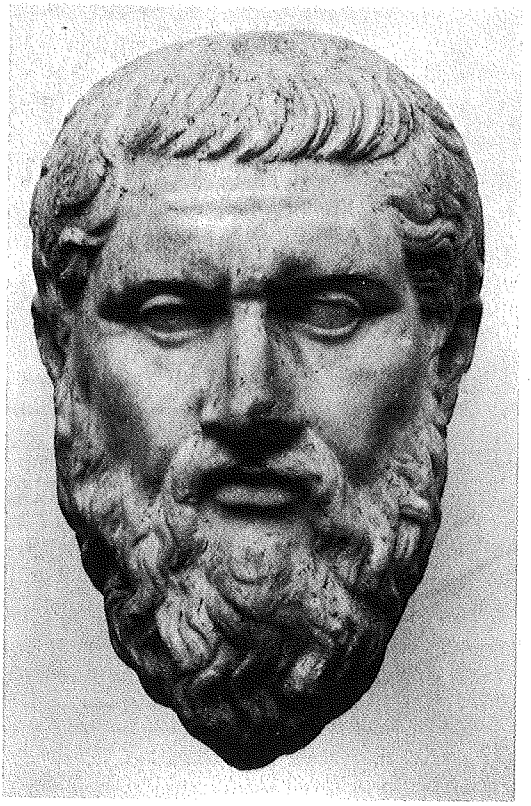
13 Fachada occidental del Erecteón, Atenas, *post* 421-406 a.C.

Las opciones llevadas a cabo en la Atenas del siglo V a.C. sirven de telón de fondo a las opiniones de Pródico, Sócrates y Platón, y nos demuestran que, cuando los griegos alcanzaron ese estado de conocimiento de sí mismos que les permitió elegir entre varias soluciones al mismo problema, tales como las tipografías para escribir o las columnas para construir, se inclinaron a relacionarlas instintivamente con las tradiciones culturales independientes de las diferentes razas griegas. Se llegó a esta situación debido al mutuo aislamiento de los diferentes grupos étnicos y se mantuvo hasta, al menos, el siglo VI a.C. Un eolio del siglo VI a.C. hablaría el dialecto eolio, construiría en el estilo eolio, usaría cerámica eolia y cantaría y bailaría al son de la música eolia. A medida que se desarrolló el comercio, los grupos raciales mayoritarios tendieron a dominar progresivamente a los grupos minoritarios, pero sólo en la Atenas del siglo V a.C, una sociedad relativamente independiente de cualquier grupo racial y con contactos internacionales de gran alcance tanto a nivel político como a nivel económico, hallamos algo parecido a la liberación de las tradiciones étnicas locales. Con todo, incluso Atenas había elegido las formas jónicas por motivos raciales. La misión de los filósofos sería romper este círculo e introducir criterios como la moral. Es verdad que estos pensadores estuvieron fuertemente motivados por su hostilidad hacia lo jónico ateniense, que estaba tan estrechamente vinculado a la derrota de los jonios. También tuvieron

14 Niké desatándose la sandalia, del pretil del templo de Atenea Niké, Atenas, fines del siglo V a.C.

motivos para admirar las cualidades que habían proporcionado la victoria a los dorios.

De ahí que el relato de Pródico sobre "Hércules en la Encrucijada" pueda considerarse una referencia obvia de la situación contemporánea. Hércules, el dorio, elige correctamente. La personificación del Vicio, que él rechaza, posee atributos que la vinculan a los tipos escultóricos jonios y áticos modernos. La robustez es una característica llamativa de las esculturas jonias, y las mujeres, que fueron cada vez más prominentes en los relieves atenienses de fines del siglo V a.C., revelaban aún más sus encantos a través de sus diáfanos ropajes [14]. El carácter en general más femenino del Vicio, comparado con el más varonil de la Virtud, puede relacionarse directamente con la oposición del carácter de los jonios y de los dorios como se observa, por ejemplo, en las arquitecturas jónica y dórica. Probablemente aún no se había formulado el concepto de Vitruvio por el cual la columna dórica se basaba en la morfología masculina y la jónica en la femenina, pero, cuando las columnas fueron sustituidas por estatuas en templos y tesoros, se utilizaron hombres en la estructura dórica del Olimpieo de Acragas y mujeres en los tesoros jónicos de Sifnos y Cnido, así como en el Erecteón. El hecho de que el significado

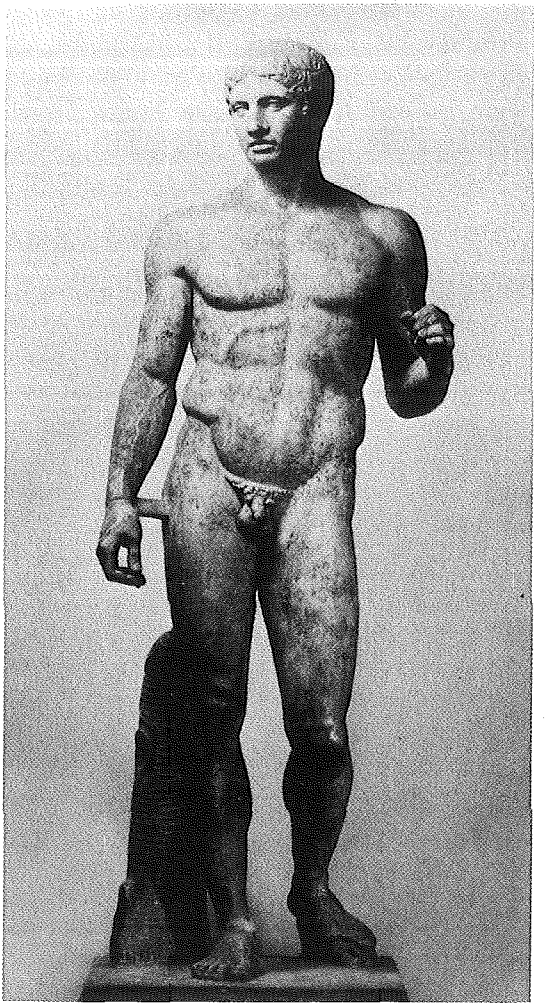


15 Platón (428-348 a.C.). Copia romana de un original probablemente del siglo IV a.C.

original del término griego para virtud, *aretē*, fuera masculino, otorgó un significado adicional a la elección de atributos de Pródico. Del mismo modo, Platón asigna características jónicas a la Atlántida, no sólo en los detalles señalados en el prólogo, sino también al convertirla en la tierra de Poseidón, el dios venerado en el Panjonio, centro de la fidelidad jonia. También atribuyó a los antiguos atenienses cualidades que eran espartanas, y por tanto dorias. Sin embargo, pese a que la oposición interracial siga influyendo decisivamente en el marco de referencia de estos pensadores, hemos de señalar que tanto en el relato de Pródico como en el de Platón no se reparten los atributos teniendo en cuenta sus vínculos étnicos, sino su conformidad con los principios morales.

Sócrates y Platón

Pródico se diferenciaba del resto de los sofistas al creer que, en vez de limitarse a enseñar a sus alumnos las disciplinas por las cuales ellos pagaban, tenía primero la responsabilidad de aconsejarles al elegir una u otra. Probablemente Sócrates esté atacando a todo aquel grupo de profesores mercenarios cuando, en el primer diálogo de Platón, *Fedro*, describe el enfrentamiento entre el dios egipcio Teuth o Tot, inventor de un gran número de artes, y el rey egipcio Thamous. Tot sugirió que todas las artes que había descubierto, tales como la aritmética, la geometría, la astronomía y la escritura, debían entregarse a los egipcios. Pero Thamous respondió que era tarea de una persona inventar las artes y, de otra, decidir sobre su utilidad. Por ejemplo, la escritura, que según Tot haría al pueblo más sabio y más fiel a sus recuerdos, en realidad lo volvería olvidadizo y dependería de los escritos de otros para aquello que debía aprender por sí mismo. Platón [15] siguió considerando las artes, si no con evidente hostilidad, sí con el recelo que hemos descrito, y en sus últimos diálogos intenta establecer algunos principios críticos sobre la materia. Estos principios se basan en su concepto de la relación del hombre con lo divino. Dentro de todos nosotros hay una porción de lo divino. Esta porción era muy grande al principio, cuando el hombre fue creado por los dioses menores a imagen de su padre, el gran Demiurgo. Pero disminuyó a lo largo de los tiempos, como en el caso de los ciudadanos de la Atlántida. Sin embargo, si lo deseamos, podemos volver a descubrir nuestro componente divino siguiendo nuestra natural inclinación hacia la belleza y la bondad, pues esta apetencia es la manifestación del deseo de nuestro minúsculo elemento divino por reunirse con Dios. La bondad y la belleza son las propiedades que Dios incorporó al Universo y al hombre desde el principio de los tiempos. Ambas cualidades se expresan mutuamente. Como Platón dice en la *República* 400-1, la sensatez, la corrección, la elegancia y la excelencia de ritmo son cualidades de la oratoria que revelan la posesión de un buen temperamento. Las mismas cualidades deben hallarse en el dibujo y en las artes afines, en oficios como el de tejedor, bordador o arquitecto, en la naturaleza de los cuerpos y en las plantas. También son éstas las cualidades que los niños del Estado modelo



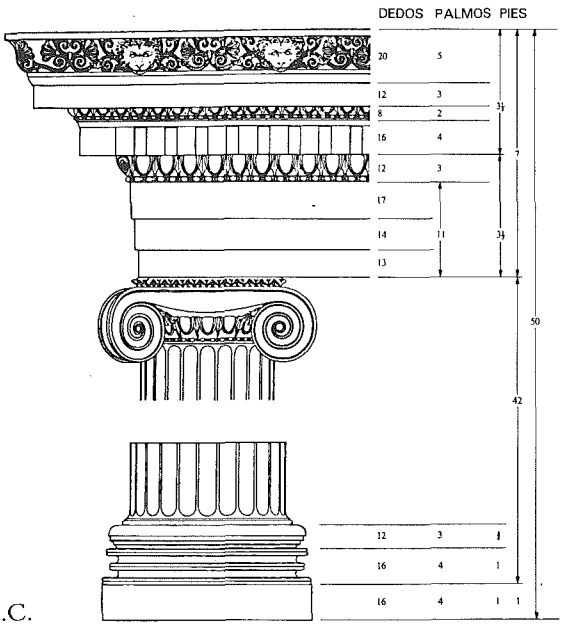
16 Doríforo de Policleto. Copia romana de un original de mediados del siglo V a.C.

deben perseguir. Los poetas están obligados a describir solamente personajes bondadosos. Debe prohibirse toda maldad, vileza y falta de decoro tanto en las artes figurativas como en la arquitectura.

No nos es posible analizar aquí los términos imprecisos y abstractos que Platón considera expresiones de la bondad en la belleza, pero todos pueden relacionarse con cualidades generales de organización, con un énfasis particular en la regularidad, la armonía y el orden. Platón no menciona cualidades como el tamaño, la riqueza o el valor de los materiales y de la artesanía, que eran términos de uso corriente en la descripción de obras de arte tanto en griego como en otras lenguas. El énfasis que Sócrates y Platón confieren a esta cualidad de orden aparece claramente en un pasaje del *Económico* de Jenofonte, donde Sócrates afirma que aun

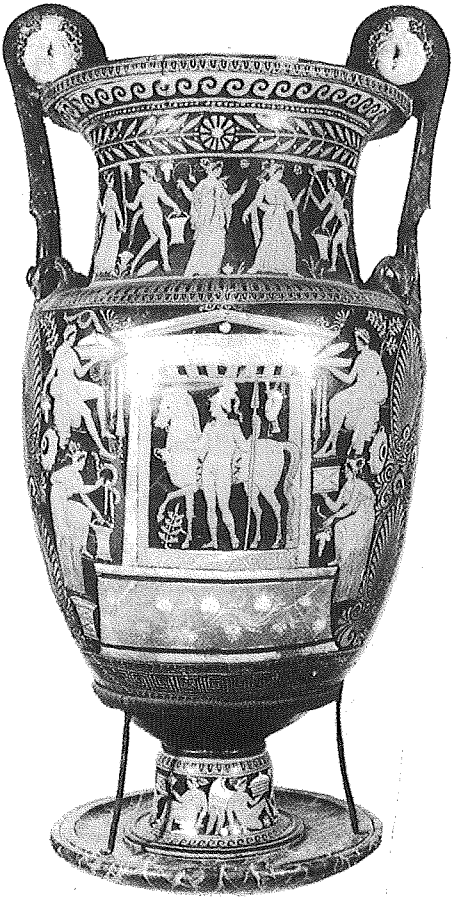
aquellos objetos sin atractivo intrínseco, tales como los jarrones fenicios, mejoran su apariencia cuando se ordenan con regularidad. En *Filodemo*, Platón analiza un modo particular de producir orden donde no lo hay; ello implica poner "límites a lo ilimitado", oponiendo cualidades como la rapidez y la lentitud, el calor y el frío, las notas agudas y las notas graves. El equilibrio resultante de colocar medida contra medida y nota contra nota produce proporción y armonía. Este último pasaje nos remite al origen pitagórico de la teoría de la belleza aritmética y geométrica de Platón. Las observaciones de Pitágoras sobre la correspondencia entre las matemáticas y la música le llevaron primero a imaginar que las relaciones numéricas subyacían en toda la estructura del universo y, después, a esforzarse también por imponer orden a la sociedad y a la conducta humanas aplicando principios similares a estos.

No obstante, Platón se ajusta a una tradición estética en vías de desarrollo, en lugar de asumir una teoría filosófica más antigua. Policleto, escultor argivo de fines del siglo V a.C., escribió un libro, el *Kanōn* o *Regla*, donde establecía las relaciones de proporción mutua entre las diferentes partes del cuerpo humano, y esculpió el Doríforo [16] para demostrarlo. La noción de conmensurabilidad también comenzaba a desarrollarse en la arquitectura, como observamos en un conjunto de templos comprendidos entre mediados del siglo V a.C. y mediados del siglo IV a.C. Comienza en el templo de Apolo en Basas (Peloponeso) de Ictino, continúa en el de Atenea Alea en Tegea de Escopas y culmina en el de Atenea en Priene [17, 117],



17 Esquema del orden jónico del templo de Atenea Polias, Priene, mediados del siglo IV a.C.

proyectado por Piteo y dedicado por Alejandro Magno. Muchos elementos de este templo pueden medirse exactamente usando el pie ático entero y presentan además relaciones racionales y numéricas entre sí. También en la planificación urbanística, el plano reticular, que se documenta tanto en Grecia como en la península itálica en el siglo VI a.C., alcanzó un alto grado de coordinación geométrica en la teoría y práctica de Hipodamo de Mileto a mediados del siglo V a.C., como sabemos gracias a Aristófanes y Aristóteles. Resulta más difícil evaluar la importancia del orden matemático en la pintura: apenas se conservan obras de este período y la naturaleza de la pintura, basada en la representación bidimensional de una realidad tridimensional, dificulta la traducción en la propia obra de las proporciones geométricas inherentes al mundo. Sin embargo, los textos antiguos recogen manifestaciones del creciente interés de los pintores por las matemáticas. Vitruvio nos cuenta que Agatarco, escenógrafo de Esquilo a mediados del siglo V a.C., escribió un tratado sobre los fundamentos geométricos de la perspectiva, y la cerámica pintada [18]



18 Crátera de volutas de Apulia, siglo IV a.C.

muestra cómo la perspectiva evolucionó rápidamente en la misma época. Plinio el Viejo califica a Parrasio de Éfeso (c. 400 a.C.) como el primer artista que introdujo la *symmetria* en la pintura, y el interés de Sócrates por las ideas de Parrasio es documentado por Jenofonte, que recoge una conversación entre el filósofo y el artista. Plinio describe a Pánfilo de Anfípolis (c. 350 a.C.) como "el primer artista cuya erudición abarcó todas las ramas del saber, especialmente la aritmética y la geometría, sin las cuales él sostenía que ningún arte podía alcanzar la perfección". De este modo, Platón está prestando su apoyo a una de las tendencias artísticas más importantes de la época, una tendencia que evolucionó, al igual que sus ideas, ajena a los hallazgos de los filósofos jonios.

La mayor parte de las observaciones de Platón relacionadas con las artes son mucho más restrictivas. En la *República* 596 analiza los tres niveles en los que se divide la realidad: el ideal, creado por Dios; el fabricado, compuesto por los objetos terrestres, copias imperfectas de lo ideal; y, por último, el imitado. Los artistas figurativos dominan este último nivel, pues realizan copias de las cosas que ven a su alrededor, que es una copia de lo ideal en sí mismo. Obviamente, la actividad del artista es innoble. Conoce la tabla que pinta menos que el carpintero que la ha fabricado. En la *República* y en otros escritos, Platón subraya que si el artista imitativo, sea poeta o pintor, escultor o músico, debe desempeñar algún papel, será en la educación de la juventud, y que sólo cumplirá con su deber representando la verdad y la bondad. Homero, por ejemplo, sólo debería haber descrito a unos dioses de conducta ejemplar, puesto que sólo el buen comportamiento es verdaderamente divino. Sin embargo, Platón prefiere indudablemente a Homero y la tradición de la tragedia, que para él procede de Homero, por ser el mejor género literario. Por ello, en *Leyes* 657 sostiene que los niños prefieren las representaciones de marionetas; los adolescentes, la comedia; los adultos, la tragedia; y los ancianos, la *Ilíada*, la *Odisea* y a Hesíodo. Solamente los ancianos poseen valores morales y, por tanto, solamente ellos tienen la facultad de juzgar. Idénticos rasgos de conservadurismo aparecen en *Leyes* 656 a propósito de la música y de la danza. Platón recomienda seguir la práctica egipcia. En Egipto, la música había sido instituida por la diosa Isis, conocedora de lo que era apropiado, y se promulgaron leyes que prohibían cualquier cambio o innovación. Ocurría lo mismo con la pintura y la escultura egipcias, que habían permanecido inalterables durante diez mil años y se utilizaban en los templos para representar modelos de virtud. Esta consagración de las artes impidió que la insana afición por la novedad, que surgía del placer por lo nuevo y del cansancio por lo viejo, ejerciera influencia alguna. No olvidemos que Platón utilizó anteriormente a los egipcios como modelo por su uso selectivo del arte y son objeto de alabanza en muchos otros pasajes, como en *Leyes* 819, donde Platón los elogia por enseñar matemáticas a los niños mediante juegos. De hecho, los griegos consideraron a los egipcios con la misma veneración que estos últimos recibirían a su vez de los romanos.

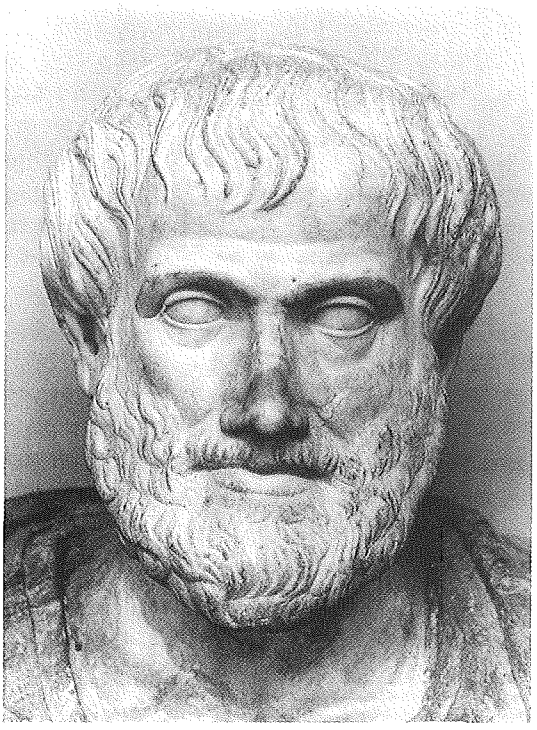
La atención que Platón concede a los egipcios nos sorprende especialmente cuando la comparamos con su actitud hacia otros pueblos no griegos. En *Laques*,

por ejemplo, Platón insiste en que el modo musical dorio es el único verdaderamente helénico, y por tanto respetable, a diferencia de los modos jonio, frigio y lidio. Probablemente insinúe que los dos últimos son completamente extranjeros y que incluso el jonio degenera al contacto con la influencia extranjera, pues se había arraigado por Asia. En la *República* 399, reconoce las similitudes entre los modos frigio y dorio debido a sus cualidades guerreras, pero vuelve a censurar el jonio y el lidio por su moderación y por ser ambos más adecuados para las fiestas, y también el mixolidio y el sintonolidio por la tristeza de su tono. Gracias a otros textos antiguos, sabemos que la masculinidad del dorio residía en su tónica grave y en su

19 Estela funeraria de Traseas y Evandria, procedente de Atenas, tercer cuarto del siglo IV a.C.

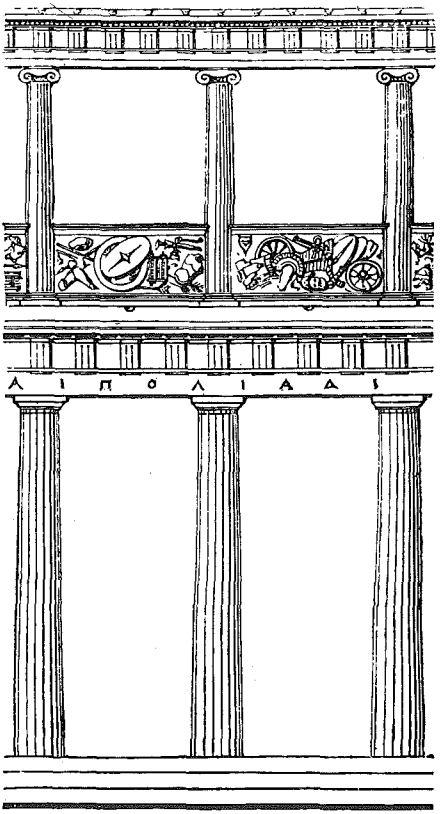
ritmo solemne. El frigio era un poco más agudo y más rápido. Los otros modos se acercaban más a la cúspide de la escala musical y eran más lentos, por tanto no resultaban ni vigorosos ni masculinos. La preferencia por el modo dorio en la crítica musical de Platón presenta, pues, muchos aspectos en común con "Hércules en la Encrucijada". En el mismo pasaje de la *República*, rechaza también las músicas policórdica y poliarmónica. Pese a no estar claro el significado exacto de estos términos, ambos se refieren evidentemente a una complejidad y a una diversidad que Platón siempre encontró censurables. La arquitectura policromada de la Atlántida adolecía del mismo defecto.

La información que conservamos sobre las opiniones de Sócrates y Platón cubre un período de más de sesenta años y a menudo resulta muy difícil distinguir el pensamiento de ambos. Indudablemente, existe poca uniformidad en el contexto artístico, pues estaba sometido a constantes cambios. Pero el tema dominante es la reciprocidad entre la bondad moral y la belleza física. Esto lleva a ambos filósofos a reconocer que el creciente interés de las artes visuales por la proporción y por otros elementos matemáticos se corresponde con el afán de orden y de lógica por el comportamiento humano. Del mismo modo, rechazaron los modos musicales que parecían de alguna manera femeninos, debido a su incompatibilidad con la verdadera *aretē* (virtud masculina). También debieron de mirar con desaprobación



20 Aristóteles (384-322 a.C.). Copia romana de un original probablemente del siglo IV a.C.

la creciente popularidad de los temas femeninos en el arte, como lo representan las Afroditas de Zeuxis y de Praxíteles [24-25], y habrían sentido escalofríos con sólo pensar que en Delfos había un retrato escultórico de la *hetayra* o cortesana Friné, modelo de Praxíteles. Una de las visiones más nítidas de cómo Sócrates pareció haber seguido las tendencias artísticas contemporáneas e intentado influir en ellas nos la ofrece el relato de Jenofonte acerca de una conversación entre el filósofo y el pintor Parrasio. Mientras reflexiona sobre los progresos más recientes, que se ilustran particularmente bien en las estelas funerarias áticas [19], Parrasio reconoce que el pintor no sólo representa las formas físicas, sino también las emociones y el carácter. Sócrates observa entonces que sólo resulta agradable contemplar las emociones y los caracteres más elevados, dando a entender que éstos son los únicos temas apropiados. Sin duda, la absoluta certeza de Platón y Sócrates de que no sólo el tema y el estilo de una obra artística guardan estrechos vínculos entre sí, sino que también los dos juntos pueden reflejar el carácter del artista y afectar al estado de ánimo del público o del espectador, resulta un avance importante. Pero su con-



21. Reconstrucción del alzado de la Estoa de Atenea, Pérgamo, primera mitad del siglo II a.C.

siguiente rechazo a la innovación artística porque podía ser tan peligrosa como los cambios en el comportamiento humano o en el movimiento de los cielos, revela la imperfección de muchas de sus analogías.

Es lógico que Platón insistiera en erradicar todos los rasgos que parecían desviarse de lo que él consideraba verdaderamente humano, masculino y griego. Todos estos aspectos habían inspirado su imagen de la mítica Atenas y, del mismo modo que él los rechazó en su Atlántida, también lo serían muy pronto en el mundo helenístico.

Aristóteles

Antes del inicio del mundo helenístico, uno de los discípulos de Platón, Aristóteles (384-322 a.C.) [20], ya había llegado a cuestionar varios de sus supuestos y había formulado un enfoque del arte que se sustentaba de un modo más realista en la situación contemporánea. Muchos aspectos de Aristóteles nos recuerdan aún a su maestro, como cuando aconsejaba a su discípulo Alejandro que tratase a los griegos como su caudillo y a los bárbaros como su señor. En efecto, en la *Metafísica* 1078 repite la concepción platónica de que los elementos de la belleza son el orden, la simetría y la finitud. Pero en la *Metafísica* 983ss. ofrece una historia de la filosofía griega, basándose en la evolución que él mismo había experimentado y subrayando las limitaciones inherentes al punto de vista de Platón. Aristóteles nos cuenta que en un principio había aceptado la noción de Heráclito de que el mundo sensible se hallaba en un perpetuo estado de cambio, y por ello había resuelto que no podía derivarse ningún conocimiento científico a partir de su estudio. Más tarde había imitado a Sócrates y Platón al ignorar el universo físico y concentrar su atención en cuestiones morales, hallando respuesta a ellas en la existencia de los universales o "ideas". Sin embargo, finalmente se dio cuenta de que la evolución de todas las ciencias y las artes había confiado en el uso de los sentidos. A consecuencia de esto, dirigió su atención al mundo físico sensible y, en lugar de percibirlo como una colección de copias materiales a partir de formas "ideales", extrajo todo el conjunto de factores que participaban en la producción de los objetos. A estos factores los denominó causa eficiente, causa material, causa formal y causa final. La forma que adoptaba un objeto ya no dependía de algún modelo celestial fijo, sino de quién lo creaba, de qué estaba hecho y de la forma que se le daba; todas ellas dependían de su finalidad. El conocimiento de estas causas sirvió como medio de diferenciar un artesano de un artista, distinción que aún es importante en la actualidad. El propio Aristóteles no desarrolló esta formulación de la causalidad en relación con el arte, pero a lo largo de su obra intuímos cómo llegaría a influir en el cambio de actitud que presagia.

Según Platón, el artesano estaba vinculado a una tradición que procedía de Dios. Todas las versiones de un objeto debían ajustarse lo más estrechamente posible a su modelo divino. Puesto que en el principio los dioses entregaron las artes a

los hombres, las primeras formas artísticas fueron las mejores. Cuanto más se alejó el hombre de su origen divino, más degeneraron estas formas debido al afán de novedad y complejidad. Las artes tribales griegas anteriores al siglo VI a.C. se habían ajustado en gran parte a este modelo de conservadurismo. Platón deseaba retroceder a un modelo de sociedad preclásico. Era un aristócrata que se convirtió en cínico a consecuencia del colapso de los materialismos jonio y ático. Aristóteles era hijo de un miembro de la cofradía médica de los Asclepiadas y se había criado en Macedonia, un país que intentaba liberarse de su atraso haciendo uso de todo lo que la ciencia, el comercio y la experiencia militar griegas habían revelado. No tenía razones para idolatrar a los primitivos, que debió conocer de primera mano. En su lugar consideró la ciencia casi con veneración, y no sólo las matématicas, que para Platón eran inútiles, sino las ciencias técnicas, que podían cambiar el modo de vida de una persona. Como dijo Teofrasto, discípulo de Aristóteles y su sucesor como director del Liceo: "Nadie podría calificar de placentera la vida de los Héroes en tiempos de la guerra de Troya. Este término se limita exclusivamente a nuestro modo de vida actual. Pues en tiempos de Homero, debido a la falta de comercio y a la inmadurez de la técnica, la vida no contaba con buenos abastecimientos ni con inventos. Pero actualmente la vida no carece de atractivos culturales, que fomentan el disfrute del tiempo libre" (Ateneo, 511d). Aristóteles com-

22 Batalla entre griegos y Amazonas. Detalle del friso del templo de Ártemis, Magnesia del Meandro, *c.* 140 a.C.

prendió que la ciencia y la tecnología griegas habían avanzado desde los últimos seiscientos años gracias a un proceso de análisis y de perfeccionamiento técnico y conceptual. El estudio de los resultados adquiridos a través de la especulación de las ciencias físicas estimuló principalmente sus observaciones. Pero bien podría ser que también éstas procediesen del conocimiento de los progresos experimentados en disciplinas prácticas, tales como el desarrollo de la medicina en la época de Hipócrates o del perfeccionamiento metalúrgico mediante un control más eficaz de la temperatura de los hornos, lo cual había conducido a la expansión de la fundición del bronce durante el siglo V a.C. Podría decirse que, por poner un ejemplo, el progreso experimentado en esta última se derivaba del aislamiento y estudio del material y de las causas motrices de la escultura.

Observamos algunas consecuencias de las opiniones de Aristóteles en su estudio de las artes del teatro y de la retórica en la *Poética* y la *Retórica*. Si bien Platón había afirmado que la verdadera finalidad del arte era acercar el hombre a lo divino, Aristóteles pensaba que era preciso definir la causa final de cada actividad humana. Así pues, en la *Poética* se propuso estudiar la función psicológica del teatro y, puesto que le interesaba establecer la causa material de la tragedia, debió analizar detalladamente qué tipo de persona sería materia de su estudio. Asimismo, en la *Retórica*, hubo de estudiar el uso del ritmo y de la métrica, ya que que le interesaba concretar la causa formal de la oratoria. Aquellas cuestiones que Platón sólo acertaba a responder volviendo a las posibilidades limitadas de la tradición, Aristóteles las respondería utilizando la especulación y la argumentación, que teóricamente le proporcionaban una gama más amplia de alternativas. Un ejemplo concreto de cómo las ideas de Aristóteles, si fuesen seguidas, podrían liberar el progreso artístico cambiando los esquemas mentales previos, nos lo ofrece un símil que aparece en las *Partes de los animales*. En ella, Aristóteles sostiene que indudablemente es absurdo condicionar la forma de una casa a su concepción original; mejor sería que ésta estuviera condicionada por la forma que había de adquirir finalmente. De hecho, hasta aquella época el proceso evolutivo de los templos había condicionado su morfología. Los órdenes de piedra eran los voluminosos derivados de prototipos de madera, cuyas formas originales se habían conservado rigurosamente. El rechazo a la rigidez de la tradición ya se había iniciado en Atenas, con la combinación de elementos dóricos y jónicos en un mismo edificio [12], pero hubo que esperar al período posterior a Aristóteles para que se manifestase el rechazo frontal a las formas originales de los órdenes griegos. En el siglo II a.C., las columnas jónicas soportan entablamentos dóricos [21], y los entablamentos horizontales se curvan para formar arcos.

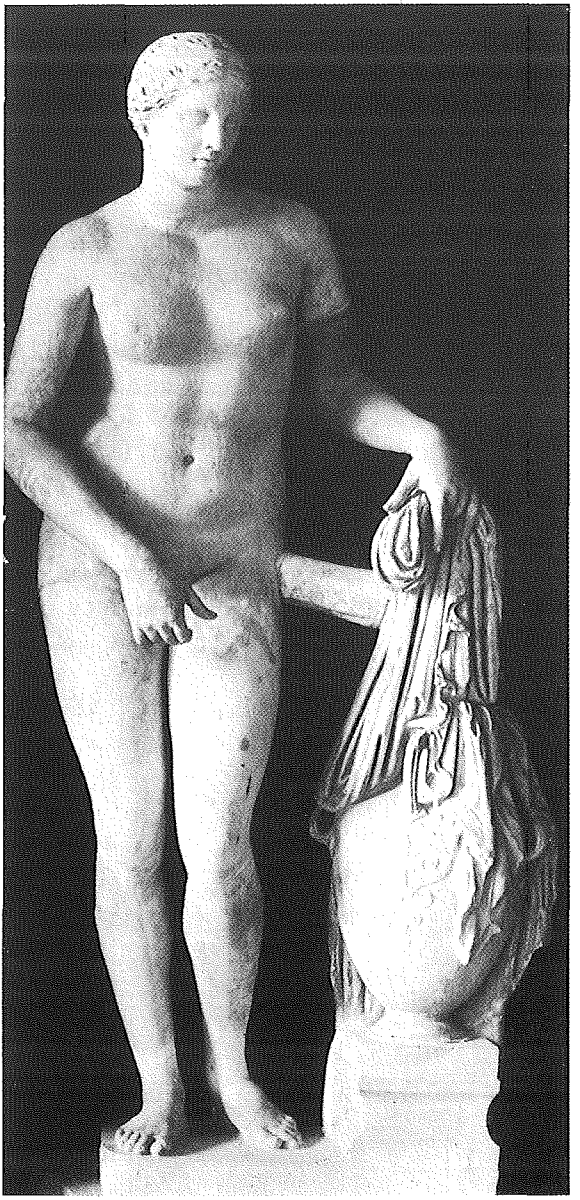
Otras observaciones de Aristóteles despejan incógnitas sobre la evolución de la escultura y la pintura. Como explica en la *Retórica*, cada estilo de discurso resulta apropiado para un entorno y un tema determinados. Así, el discurso en la asamblea pública debe parecerse a la *skiagraphia* o pintura de sombras (probablemente se trataba de un estilo pictórico que utilizaba acusados contrastes de luces y sombras), pues cuanto mayor es la multitud, más lejos está el espectador o la audiencia. En

este contexto, un discurso refinado y detallista parecería amanerado y de mal gusto. Por el contrario, este último tipo resultaría más apropiado en los tribunales de justicia. El relativismo de Aristóteles se opone sin duda aquí a la opinión de Platón según la cual el arte debía ajustarse a principios morales absolutos y que en ningún caso debía hacer concesión alguna a los gustos de las masas. Las concepciones de Aristóteles presentan implicaciones tan evidentes para el tema como para el estilo. En la *Poética*, distingue la historia de la *poiēsis* (poesía). La historia nos cuenta lo que ocurrió. La *poiēsis* nos cuenta lo que pudo haber ocurrido. La poesía se vincula entonces, casi por definición, a lo que no ha ocurrido, esto es, a la mentira y la fantasía. El poeta debe adaptar su relato y sus personajes al efecto que desea provocar en el auditorio. Desde el punto de vista de la poesía dramática, la tragedia ha de imitar personas superiores a nosotros, porque aumenta nuestra emoción a medida que presenciamos sus desgracias, mientras que la comedia debe representar personas inferiores a nosotros, puesto que son más *geloioi* (ridículas, causantes de risa). Sin duda, Aristóteles opina que pueden aplicarse diferencias similares en otras manifestaciones artísticas, pues sostiene que algunos pintores representan a los hombres tal como son, otros los empeoran y otros los mejoran; sin embargo, en ningún momento sugiere que la variedad en el tratamiento refleje diferencias concretas en las intenciones de los pintores. En el desarrollo de su interés general por el efecto psicológico, Aristóteles también observa que las cosas que nos repugnan en la vida cotidiana, tales como los cadáveres y los insectos, en verdad provocan nuestra fasci-

23 Detalle de una estela funeraria procedente del Ática, *c.* 360 a.C.

nación cuando aparecen representados artísticamente. También descubrimos la progresiva tolerancia estética de Aristóteles cuando opina que a cada edad y a cada sexo le corresponde su propia belleza, superando así la manifiesta convicción de Platón de que la verdadera belleza se encarna únicamente en el varón joven. Todos estos aspectos revelan hasta qué punto Aristóteles se había alejado de Platón. Este último había formulado un rígido esquema de ideales morales y estéticos como valores que habían de aplicarse tanto al arte como a la vida humana en su conjunto. Aristóteles, bien al contrario, no sólo había introducido un sistema de valores para la vida real más flexible, sino que había demostrado, a partir del estudio de sus "causas", que el arte era una actividad autónoma, distinta de la vida casi por definición. A partir de Aristóteles, la ética y la estética comienzan a distanciarse.

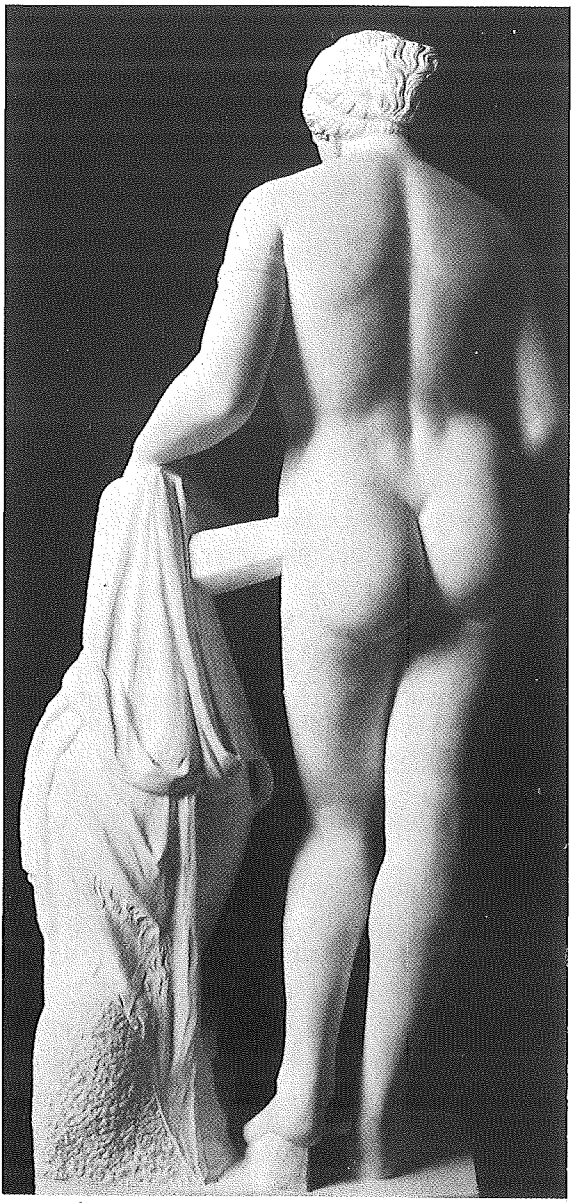
Aristóteles representa un cambio de actitud fundamental para la comprensión del arte helenístico. Gran parte de las obras creadas en los siguientes doscientos años sólo pueden explicarse a partir del reciente interés por los mecanismos de percepción o de las nuevas expectativas y respuestas del espectador. De este modo, las innovaciones en el relieve escultórico deben relacionarse justamente con este interés por la legibilidad y por el progresivo conocimiento del modo en que ésta es modificada por la distancia, como se revela en las observaciones de Aristóteles sobre los estilos pictórico y retórico. Apenas hay pruebas de que estos argumentos influyeran significativamente en la escultura precedente. El friso del Partenón [164] carece sin duda de los acusados efectos luminosos que Aristóteles recomienda para una contemplación a distancia y en cambio posee la pureza de detalles que él aconseja para un examen minucioso. No ocurre lo mismo con la mayoría de los frisos helenísticos. El friso del templo de Ártemis en Magnesia del Meandro [22], colocado a una distancia visual similar al friso del Partenón, fue realizado en técnica de altorrelieve con detalles tallados toscamente, lo cual habría mejorado sumamente su legibilidad, mientras que en el gran friso de la Gigantomaquia del Gran Altar de Zeus en Pérgamo [86], las sombras acusadas crean motivos claros y dramáticos, y todas las figuras están perfiladas con el trépano para resaltar su volumetría. La demostración más clara de la creciente importancia del espectador y de la progresiva aceptación de las limitaciones visuales es la tendencia a esculpir sólo aquellas partes de una estatua visibles al espectador. En el período Clásico, el canon de perfección interior y absoluta requería que las partes no visibles de una estatua, tales como el dorso, presentaran el mismo acabado que el frente; pero en la serie de relieves de estelas funerarias áticas realizados durante el siglo IV a.C., observamos cambios significativos entre los primeros, que están completamente trabajados, y los últimos, cuyas áreas menos visibles, tales como las partes ocultas del rostro y las superficies inferiores de sillas y escabeles [23], sólo están esbozadas. Esta tendencia fue impulsada únicamente en el período Helenístico y constituye un decisivo rechazo al argumento de Platón según el cual un escultor se esfuerza por copiar una silla ideal del mismo modo que lo hace un carpintero. Bien al contrario, se fundamenta en la idea, descubierta por Aristóteles, de que el éxito de la imitación artística se mide solamente por su efecto sobre el público o sobre el



24 Afrodita de Praxíteles. Copia romana derivada de la Afrodita de Cnido, *c.* 350-330 a.C.

espectador, y que es innecesario esforzarse más de lo debido por satisfacer su inteligencia y su psique.

Pero Aristóteles no fue el único que se interesó por el efecto emocional y psicológico del arte. Tanto los relieves de estelas como las cerámicas pintadas del siglo IV a.C. muestran un firme interés por la expresión y, en consecuencia, por la



25 Afrodita de Praxíteles. Vaciado en yeso de la vista posterior de la misma escultura (il. 24).

comunicación de emociones. El análisis de la tragedia revela la enorme agudeza de Aristóteles en su estudio de la emoción y, como veremos en el próximo capítulo, su descripción del papel de la emoción en el contexto dramático puede aplicarse específicamente a las artes visuales. El miedo, la compasión y la risa son las emociones que se vinculan más íntimamente a la tragedia y a la comedia, pero el amor era

una emoción más próxima al corazón de los griegos helenísticos y el arte erótico adquirió una categoría más importante durante nuestro período. Y es que los artistas eran tan enamoradizos como su público. Cuando se encargó a Apeles, el cual estaba especialmente orgulloso del atractivo físico (*charis*) de sus obras, que pintase desnuda a la concubina favorita de Alejandro, Pancaspe, el pintor se enamoró de ella. Por fortuna Alejandro, reconociendo una facultad muy superior a la suya, se la ofreció después galantemente al artista. Praxíteles también era célebre por sus pasiones y ya había realizado una estatua desnuda de Afrodita [24-25], encarnación más que personificación del amor. Los cnidios reconocieron sus poderes, pues compraron la estatua y construyeron un templo que permitía verla tanto de frente como de espaldas y expuesta al efecto parecía resistirse al estigma derivado de un intento de violación. La Afrodita agachada [31], realizada probablemente por el escultor del siglo III a.C. Dedalsas de Bitinia, debió de producir el mismo efecto y el hijo de Praxíteles, Cefisódoto, realizó un *symplēgma* o grupo abrazado que fue probablemente el primero de toda una serie de estudios sobre el forcejeo sexual. Por desgracia se conservan escasas esculturas y pinturas del período Helenístico, pero la mayoría de epigramas que se refieren a estas obras documentan la respuesta emocional al arte en este período. La creciente importancia de estas respuestas se observa en la tendencia a clasificar los epigramas no por autores, formas o temáticas, sino por el efecto; de tal manera que, por ejemplo, es posible hablar de los géneros humorístico y erótico.

Afirmar que el estudio del cambio de actitud entre Platón y Aristóteles resulta útil para conocer los orígenes del arte helenístico, no quiere decir que estos pensadores influyeran directamente en las innovaciones artísticas. Debemos considerar que la posición dominante de estos filósofos, en la primera y la segunda mitad del siglo IV a.C. respectivamente, se debe en gran parte a que expresaron puntos de vista ampliamente compartidos por sus contemporáneos. Con ello no queremos negar sus aportaciones individuales sino más bien subrayar que, en su papel de educadores, intentaron sintetizar el estado de conocimiento de su época y sacar conclusiones a partir del mismo. Sin duda, su conocimiento y sus conclusiones se basan en diferencias no sólo temporales sino también de fondo, y también éstas son muy representativas. La actitud de Platón, el aristócrata ateniense, es consecuencia de su admiración por las sociedades más antiguas y de un total conservadurismo, mientras que la de Aristóteles, el científico macedonio, revela su gran fe en las nociones de cambio y de progreso histórico. Pero algunos aspectos fundamentales de la actitud de Aristóteles también se corresponden con nuestras hipótesis sobre los futuros artistas helenísticos, y tal vez en este caso sea posible hablar de influencia. No sólo los escritos de Aristóteles sobre poesía y retórica incluyen metáforas de las artes visuales, sino que los más importantes escritos sobre arte se asocian a sus principales discípulos. El tratado sobre música de Aristóxeno fue el más influyente de toda la Antigüedad y la obra de Duris sobre la pintura era perfectamente conocida. Además, la vida cultural de Alejandría, el núcleo literario y artístico más importante del mundo helenístico, giraba en torno al Museo, institución probable-

mente fundada por otro discípulo de la escuela aristotélica, Demetrio de Falero. Allí se continuó con el trabajo de clasificación y coordinación de todos los campos del conocimiento humano que Aristóteles había iniciado en Atenas. Finalmente, debe considerarse que el arte y la filosofía evolucionaron paralelamente. El conocimiento de los logros griegos, al parecer sin la ayuda divina, después del 600 a.C. –conocimiento que fue aún más patente en los macedonios medio bárbaros y en los griegos que se establecieron en el Oriente bárbaro tras las conquistas de Alejandro– llevó a Aristóteles a abandonar la concepción de la filosofía como religión y, del mismo modo, a que los artistas rechazasen la concepción ritual del arte. También condujo al general reconocimiento del Helenismo como una cultura unificada superior a todas las demás y a la identificación de uno de sus fundamentos en el conocimiento y el dominio sobre la naturaleza.

La filosofía del Helenismo y las filosofías helenísticas

A mediados del siglo IV a.C., Isócrates había formulado la noción de Helenismo más en términos culturales que raciales. "Atenas –afirmaba Isócrates– es la causante de que el nombre 'heleno' deje de referirse a una raza para referirse a una inteligencia y de que el título 'heleno' se aplique antes a aquellos que comparten nuestra cultura que a aquellos que comparten nuestra sangre". No está claro hasta qué punto el deseo de llevar este Helenismo al resto del mundo pudo haber inspirado a Alejandro. Pero los hechos nos hacen pensar que, sin duda, persiguió algo más que el dominio político y la explotación económica de las tierras conquistadas. Todos los futuros relatos de sus hazañas coinciden en señalar su convencimiento de que todos los hombres eran básicamente iguales y, como tales, debían ser tratados como ciudadanos del mundo, compartiendo la *homonoia* (unidad intelectual) y viviendo en paz bajo una sola legislación. En *De la Fortuna o Virtud de Alejandro*, Plutarco resumió la misión civilizadora de Alejandro por sus efectos, al haber conseguido que los hindúes venerasen a los dioses griegos y que los escitas enterrasen a sus muertos en lugar de comérselos. También creía que todas las ciudades que Alejandro había fundado, de Alejandría en Egipto a Proftasia en Sogdiana, habían eliminado el "salvajismo" de los bárbaros. Para Plutarco el proceso civilizador y el proceso helenizador eran idénticos, pues Alejandro había implantado la civilización griega en las regiones dominadas persuadiendo u obligando a los pueblos a vivir en unidades de *polis* (ciudades) griegas.

En su próposito de imponer orden por todo el mundo, sin duda Alejandro estaba poniendo en práctica la filosofía política implícita en Platón y Aristóteles. La ley ha de imponer al comportamiento humano el mismo orden que observamos en los cielos. Aristóteles sostenía que el mundo entero se parecía a los habitantes de una casa, donde las personas libres son quienes gozan de menos libertad para actuar a su antojo; sus actos les son ordenados. Por el contrario, los esclavos y los animales tienen pocas responsabilidades y, la mayoría de las veces, actúan a su antojo. Cuando

26 Batalla entre griegos y persas. Detalle del Sarcófago de Alejandro, *c.* 310 a.C.

recordamos que Aristóteles también había aconsejado a Alejandro que se comportase con los bárbaros como si fuera su señor, o lo que es lo mismo, que los tratase como esclavos, comprendemos que había una tendencia general en la época a oponerse a los bárbaros, a los esclavos y a los animales, todos viviendo azarosamente, a los griegos y a los hombres libres, cuyos actos eran ordenados por la ley. La observación de Plutarco sobre la eliminación del "salvajismo" de los bárbaros por Alejandro tras organizarlos en ciudades, nos muestra que el primer grupo se asociaba con la vida en el campo y el segundo con la vida en la ciudad. Por primera vez, se formula estrictamente esta oposición y es tan importante para la futura historia de la cultura occidental que más tarde la examinaremos con detenimiento. Una de las implicaciones más significativas de esta actitud básica reside en la consideración del individualismo como un defecto antes que como una cualidad. El griego libre,

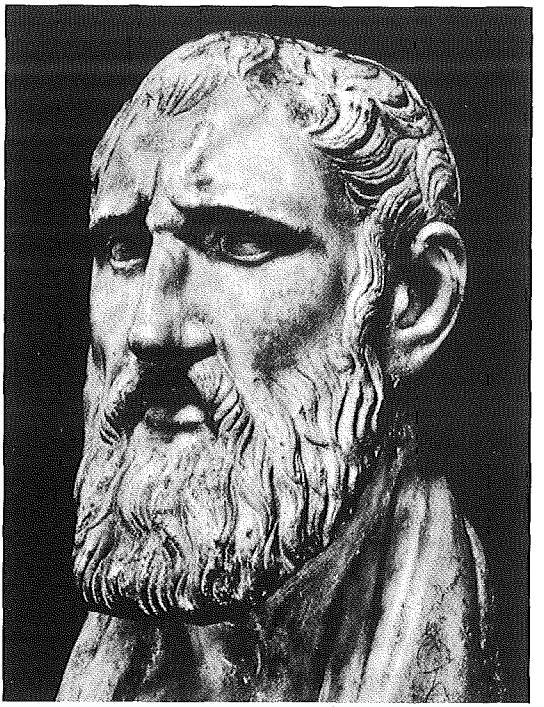
27 Estatuilla helenística en bronce de un mendigo jorobado.

cuyo comportamiento está organizado según las leyes, se ajusta a un modelo común. El bárbaro, el esclavo y los animales se comportan desordenadamente y por tanto se diferencian unos de otros. El resultado estético de esta concepción es que el primer grupo también se ajusta a un modelo físico unitario, a un canon de belleza facial, corporal y gestual. El segundo grupo, por el contrario, carece de valores a los que aspirar. Al actuar a su antojo, todos parecen completamente distintos entre sí. En efecto, cuando contemplamos las representaciones de hombres libres griegos en el período Helenístico, todos se parecen físicamente y también sus gestos son contenidos. Por otra parte, como vemos en el llamado Sarcófago de Alejandro de finales del siglo IV a.C. [26], cuando los griegos se enfrentan en batalla contra los bárbaros, parecen menos agresivos que sus enemigos tanto en el rostro como en los gestos e incluso muertos resultan más comedidos. El tratamiento helenístico de todos los seres inferiores, ya sean mujeres, campesinos, bárbaros o esclavos, se observa en figuras como la Anciana ebria [33], el Fauno Barberini [28] vulgarmente tumbado, el escita que sonríe burlón en el grupo de la Desolladura de Marsias [92] y en los innumerables y serviles lisiados [27]. La diversidad de estas figuras es tan acentuada como la uniformidad de los griegos.

Las dos escuelas filosóficas que se desarrollaron inmediatamente después de Alejandro prueban que esta oposición influyó decisivamente en la estructura del pensamiento helenístico. Tanto los fundadores del estoicismo como los del epicu-

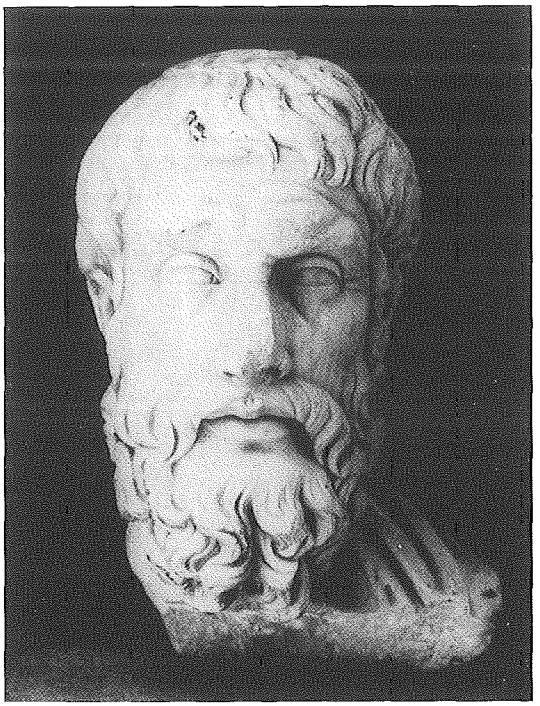
28 Fauno Barberini. Copia romana de un original quizá de *c.* 200 a.C.

reísmo se educaron en Atenas en el último cuarto del siglo IV a.C. La filosofía de Zenón [29], quien estableció su escuela en la Stoa Poikile, uno de los edificios más importantes del ágora ateniense, se relacionó más directamente con la visión política del conquistador Alejandro. El fundador del estoicismo consideraba a los habitantes del *oikoumenē* (el mundo habitado) como un solo pueblo, ciudadano de una *polis* (ciudad) y viviendo bajo una *nomos* (ley). La mente divina o el alma universal había dotado de orden al universo. De igual manera, cada ser humano debía actuar ordenadamente, ya que el alma individual formaba parte del alma universal, de la cual procedía tras el nacimiento y a la cual finalmente regresaría. El hombre solamente podría alcanzar la felicidad si aprendía a vivir de acuerdo con la ley de orden inherente a la naturaleza. Debía aprender sus obligaciones y cumplir con ellas sin tener en cuenta sus sentimientos personales. Muchas ideas de Zenón y de sus sucesores Cleantes y Crisipo derivan de Pitágoras y de Platón, pero es muy posible que la idea de la unidad entre los hombres se inspirase en las conquistas de Alejandro y parece que la filosofía estoica adoptó muchos aspectos religiosos del Oriente recién conquistado. El sistema estoico en su totalidad se ajustó perfectamente al nuevo mundo helenístico y, de hecho, mantuvo su influencia hasta el período romano.



29 Zenón (*fl. c.* 300 a.C.) Copia romana de un original helenístico

El emplazamiento de la escuela de Zenón era poco corriente y probablemente se eligió con sumo cuidado. Entre todos los edificios inventados por los griegos, la estoa o pórtico con columnas resultaba el tipo de edifio civil y urbano más genuino. Así pues, la propia escuela representaba un modelo de urbanismo organizado y, al encontrarse en el ágora, estaba cerca de todas las actividades a las que debía consagrarse el hombre integrado en sociedad. El entorno y la ubicación que Epicuro [30] eligió para su escuela resultan igualmente significativos. Compró un jardín alejado del centro de la ciudad. Allí, predicaba y practicaba una filosofía que también se basaba en el conocimiento de la naturaleza. Pero la "naturaleza" de Epicuro era la misma de los atomistas del siglo V a.C., Leucipo y Demócrito. El azar en el movimiento, choque y conjunción de diminutas partículas había causado el origen del mundo material, el cual cambia constantemente a medida que los átomos se separan y vuelven a unirse en diferentes estructuras. Al tratarse sólo de un conjunto de partículas que se separan después de la muerte, el hombre es un individuo sin responsabilidades. Puesto que no hay otra vida después de la muerte, debe creer en sus propios deseos, y buscar la paz y la felicidad en la satisfacción de los mismos sin caer en excesos. Esto se consigue mejor en un jardín alejado de las presiones de la ciudad, donde la sociedad impone sus exigencias constantemente. Las diferencias entre el orden estoico y el desorden epicúreo se observan incluso en las teorías sobre la percepción de ambas escuelas. Mientras los estoicos creían que el hombre



30 Epicuro (341-270 a.C.).
Copia romana de un original helenístico.

veía porque sus ojos emitían rayos rectos, los epicúreos sostenían que cada objeto despedía imágenes diminutas de sí mismo, las cuales eran recibidas por nuestra vista a menudo después de considerables extravíos; así pues, las historias de monstruos se originan cuando estas imágenes se rompen y se unen a fragmentos de otras imágenes a las cuales no pertenecen. Ocurre lo mismo con el lenguaje: Epicuro era famoso por expresarse en un griego irregular; en cambio los estoicos, siguiendo a Aristóteles, estudiaban los principios de la gramática e incluso procuraban imponer orden a las divagaciones del pensamiento humano con el fomento de la lógica.

Otro punto de vista filosófico adoptado en el período Helenístico es el de los cínicos. Según se cuenta, el propio Alejandro se entrevistó con Diógenes, el fundador de esta escuela, y también se dice que el gran estratega había afirmado que, si no hubiese sido Alejandro, le hubiera gustado ser Diógenes. La elección de hábitat por este filósofo es tan reveladora como el emplazamiento de las escuelas estoica y epicúrea. Vivía dentro de un tonel y allí practicaba un ascetismo radical. Cínico significa "canino" y Diógenes creía que el hombre se diferenciaba muy poco de los animales. Por ejemplo, podía demostrarse que los perros tenían todas las cualidades humanas, incluyendo su habilidad para aplicar la lógica. Por consiguiente, el hombre no hacía más que perder el tiempo al tratar de diferenciarse de los animales. Los cínicos se vincularon a otros filósofos

renegados, los escépticos, quienes dudaban de la efectividad de cualquier conocimiento debido a su desconfianza en los sentidos. Por ejemplo, una persona con los ojos irritados percibe los colores de distinta manera y puede demostrarse que la realidad percibida varía según la forma y la situación del ojo en la cabeza, de modo similar a las distorsiones producidas por espejos curvos. Las ideas de estas dos últimas escuelas fueron divulgadas por filósofos inteligentes, aunque a menudo irregulares, que erraban a voluntad a través del mundo helenístico. Cuanto más lejos viajaron, más razones tuvieron para ser hostiles al sistema y a los dogmas que hallaron en la diversidad de las formas y en la conducta del hombre y de los animales.

Todas estas diferentes filosofías tenían la intención de producir *ataraxia* o "imperturbabilidad", un antecedente de la moderna concepción de equilibrio mental. Lo que más inquietaba a los antiguos griegos era el problema de la elección. La filosofía jonia había evolucionado por la necesidad de elegir entre las cosmologías orientales. La filosofía socrática y platónica servía para guiar la elección de la juventud ateniense frente a todas las disciplinas y a todos los placeres que tenían a su disposición. La conquistas orientales de Alejandro reprodujeron a gran escala el complejo entorno de la Atenas del siglo V a.C. por todo el Mediterráneo oriental. Aún había que hacer las primeras elecciones. ¿Se regían los cielos por la ley o bien por el azar? ¿Debía seguir el hombre unos principios o bien sus propios deseos? Pero ahora había muchas más alternativas donde elegir. A las posibilidades que se conocían en Grecia se añadieron otras descubiertas en África y en Asia. Alejandro, antes que la mayoría, tuvo que elegir entre actuar como dios o como hombre, entre vestir a la manera griega o al modo persa, y entre la devoción por una belleza helénica u oriental. La ambigüedad que reveló Alejandro en todos estos aspectos no pudo servir de modelo al resto de los griegos, quienes debían alinearse, tanto por razones sociales como psicológicas, en posiciones convencionales. Las filosofías que hemos descrito proporcionaron las respuestas necesarias a cuestiones tan exhaustivas como la física y la moda, la política y el sexo.

Fortuna y virtud: azar y arte

El estudio más interesante sobre Alejandro que conservamos de la antigüedad es el de Plutarco, al cual ya nos hemos referido. Su título resulta especialmente sugerente: *De la Fortuna o Virtud de Alejandro.* La obra de Plutarco plantea hasta qué punto el éxito de Alejandro fue fruto de la suerte o de la excelencia de sus cualidades. Menandro, contemporáneo de Alejandro, ya había opuesto ambos factores en *El arbitrio,* obra en la que Onésimo analiza la relativa importancia que el carácter y la fortuna juegan en los actos de los hombres, pero Plutarco los utiliza expresamente para ilustrar el especial carácter del triunfo del soberano macedonio. Según Plutarco, es imposible que Alejandro tuviera esa intención desde un principio; no

se puede limitar su éxito al resultado de un calculado proyecto. En verdad, tuvo que sacar partido de cada oportunidad que la fortuna puso a su disposición. En esto se diferenciaba de personajes más antiguos de la historia griega, quienes solían detenerse tras haber logrado su anhelado propósito. Así pues, para Plutarco el triunfo de Alejandro parecía depender no sólo de una capacidad estoica para imponerse a su entorno, sino también de su respuesta al elemento fortuito de los acontecimientos, al cual los epicúreos daban tanta importancia. Curiosamente, según Plinio, la misma combinación se hallaba en un contemporáneo de Alejandro, el pintor Protógenes, quien era famoso por su minucioso estilo y también por haber descubierto la mejor manera de representar los espumarajos en el morro de un caballo cuando, en señal de su enfado, se le ocurrió lanzar una esponja a una de sus pinturas: "y de este modo el azar creó el efecto real en el cuadro" (*Historia Natural*, xxxv, 103).

31 Afrodita agachada. Copia romana de un original atribuido habitualmente a Dedalsas de Bitinia (*fl.* de mediados del siglo III a.C.).

Agatón, escritor de tragedias del siglo V a.C., había señalado por primera vez la importancia de la fortuna como factor de la creación artística cuando dijo: "El arte ama la fortuna y la fortuna ama el arte". Sin embargo, la concepción griega más típica era la del sofista Polos, quien había manifestado que el arte es fruto de la experiencia y la fortuna de la inexperiencia. Aristóteles otorgó un papel limitado al azar pero lo excluyó básicamente en su definición de arte: "El arte se produce cuando, a partir de un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma un juicio universal con respecto a los objetos semejantes". Con todo, *tychē*, la fortuna, se había convertido ya en una deidad benevolente, portadora de buena fortuna, y el hombre se sintió capaz de interferir en su conducta caprichosa. Por ello, Cefisódoto la esculpió en forma de diosa sosteniendo en brazos al niño Pluto (la Riqueza), y su hijo Praxíteles realizó una estatua que probablemente se llamaba Agathe Tyche (la Buena Fortuna); mientras que Lisipo hizo la figura rela-

32 Grupo helenístico de terracota representando a dos jugadoras de tabas.

cionada con ella de Kairos (la Oportunidad). Pronto *tychē* se vinculó directamente al triunfo de un Estado helenístico cuando Eutíquides realizó una estatua de la Tyche de Antioquía [101], que presidía la capital seleúcida recién fundada. Quizá los griegos también se dieron cuenta de que *tychē* tenía la misma raíz que las palabras *technē*, arte, y *tiktein*, crear. A otro nivel, Epicuro y sus discípulos creían que la fortuna, como factor puramente casual, era el fundamento de la naturaleza. Desde luego, varias obras de arte del período Helenístico intentan dar la impresión de ser composiciones más o menos azarosas, tales como los mosaicos del siglo II a.C. en los que se representan peces nadando en el mar [137] o, aún más gráficamente, en los restos de comida esparcidos por el suelo después de un banquete [135]. Pero éstos son casos extremos. A partir del siglo IV a.C. se generalizó una tendencia que se limitaba a representar los temas tradicionales en actitudes menos cuidadas, como si una visión momentánea y azarosa los mostrase en mitad de un movimiento: por ejemplo, el Apoxiómeno de Lisipo [39] y la Afrodita agachada de Dedalsas [31] en escultura de gran tamaño, la Batalla de Darío y Alejandro en pintura [52] y casi todas las desenfadadas figurillas de bronce y terracota [32]. Parece que en todos estos casos los artistas han empleado la simulación del azar para eludir la sensación de excesivo amaneramiento. Es como si hubiesen encontrado respuesta a la advertencia de Aristóteles de que el arte debe ocultar al arte si desea conseguir un efecto más espontáneo y natural. El mismo argumento provocó sin duda alguna la elección de un emplazamiento audazmente asimétrico para la proa sobre la cual se posa la Victoria de Samotracia [147, 157]. En Cnido se construyó una puerta en la parte trasera del templo donde la Afrodita desnuda de Praxíteles [24-25] estaba expuesta, de tal manera que podía verse a la diosa como si se la hubiera sorprendido desprevenida.

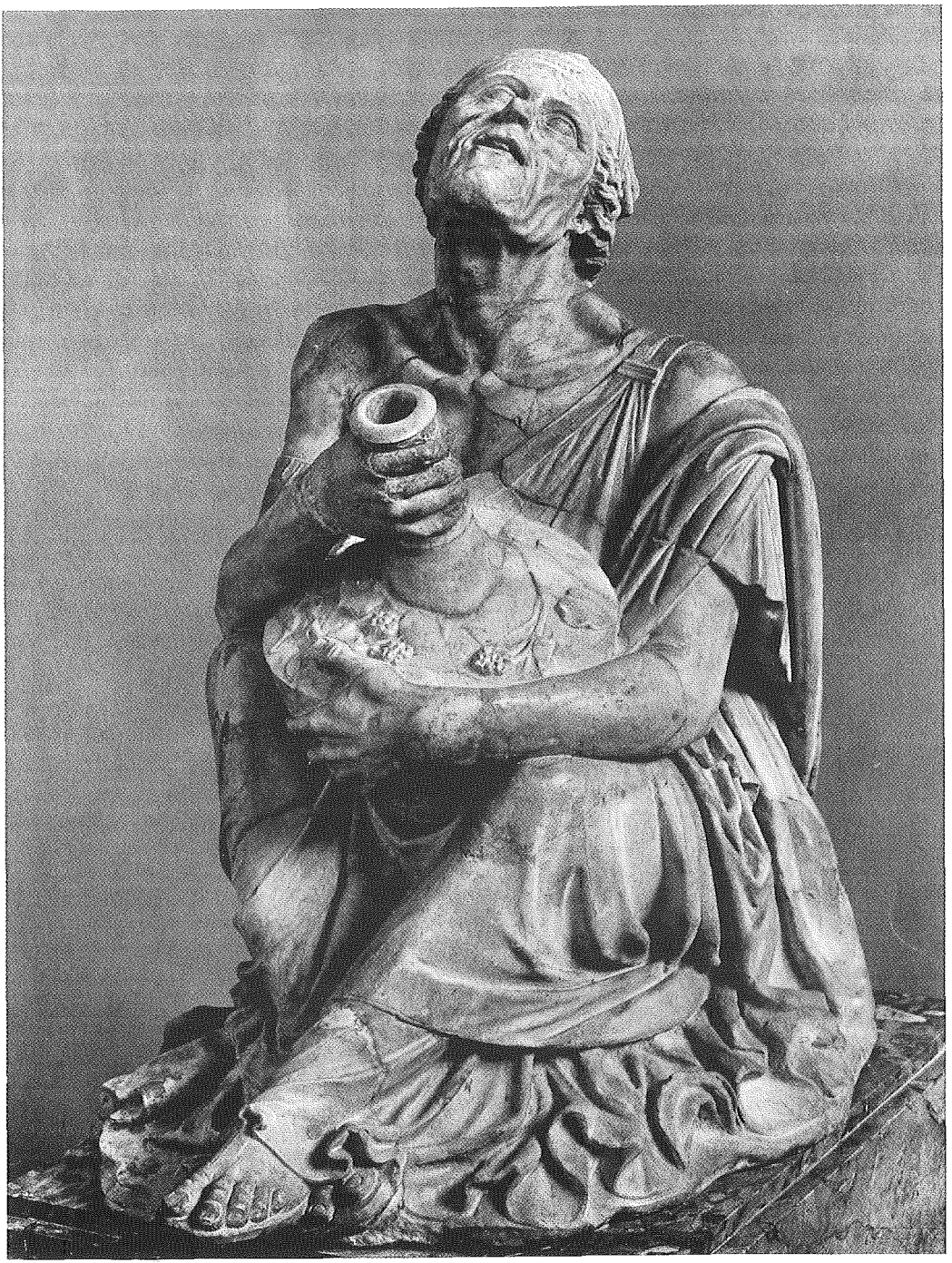
Todos estos ejemplos sirven para demostrarnos que los artistas helenísticos, al crear una obra de arte, podían en efecto renunciar a una calculada planificación o al menos intentaban dar esa impresión. Esto nos lleva a pensar en el desarrollo de una concepción espontánea o incluso romántica de la creación artística a finales del siglo IV a.C. y lo mismo se deduce de otras historias, como por ejemplo la que se contaba acerca del escultor Silanión, el cual afirmaba destruir a menudo sus obras una vez acabadas en un ataque de insatisfacción. Parece que los artistas también fueron más espontáneos en su vida privada. Mientras a principios de siglo Zeuxis era capaz de contemplar impasible a sus modelos desnudas, se cuenta que tanto Praxíteles como Apeles se habían enamorado de ellas. Una vez más este comportamiento guarda estrechos paralelismos con el del propio Alejandro, que era conocido por la rapidez con que satisfacía sus pasiones.

Si bien el escritor de tragedias Agatón fue el primero en vincular la fortuna al arte, es en las comedias que Menandro escribió a finales del siglo IV a.C. donde las coincidencias imprevistas y los repentinos enredos amorosos cobran un protagonismo insólito en el teatro griego. Menandro y la comedia también estuvieron vinculados al epicureísmo. Epicuro fue íntimo amigo del poeta, y Diógenes el Epicúreo entregó una corona de virtud y un manto púrpura a una actriz cómica que interpre-

taba personajes masculinos. Así pues, hay cuando menos similitudes entre el epicureísmo, la comedia y el azar artístico hacia finales del siglo IV a.C. En ese momento, se observa una afinidad semejante entre el estoicismo, la tragedia y la concepción más concienzuda y calculada de la vida y del arte. Aristóteles había dicho que la tragedia trataba acerca de gente que era superior a nosotros y la comedia sobre gente inferior a nosotros; y los estoicos eran conocidos por creer que, a pesar de la divinidad común a todos los hombres, algunos vivían con arreglo a su herencia, mientras otros eran poco mejores que los animales, y que los primeros solían ser de clase más alta y más inteligentes. La distinción aristotélica entre comedia y tragedia subyace también en la historia de dos sucesores de Alejandro, Lisímaco y Demetrio. Se cuenta que ambos se ridiculizaban mutuamente; el primero decía del otro que los nombres de todas sus cortesanas eran cortos, de dos sílabas, como ocurría en las comedias, y el otro llamaba la atención sobre un punto débil de su enemigo, al señalar que nunca había visto una tragedia en la que apareciese una prostituta. En efecto, la tragedia siempre había tratado de hombres de linaje y de la manifestación de la justicia divina, mientras que el tema de la comedia era el hombre corriente y su capacidad para sobrevivir a su propia estupidez. Así pues la tragedia, tal como creían los estoicos, revelaba la existencia de un proyecto divino, del mismo modo que la comedia se relacionaba con el interés de los epicúreos por el azar. Prueba de que los romanos reconocieron al menos esta distinción es la oposición que los escritores latinos establecieron entre el compungido Heráclito y el risueño Demócrito, principales precursores del estoicismo y del epicureísmo, respectivamente. Las imágenes helenísticas de Zenón [29] y de Epicuro [30] apuntan a la misma dirección por su marcado contraste entre la severa concentración y la relajada sensibilidad.

El naturalismo artístico y sus limitaciones

Otra diferencia entre la tragedia y la comedia era que la tragedia solía sacar sus temas de la época heroica de Grecia, mientras que la comedia solía describir la vida contemporánea. Tal distinción adquiere una especial relevancia cuando la relacionamos con la observación de Aristóteles, que también aparece en la *Poética*, de que el hombre obtiene gran placer al contemplar imitaciones y que, incluso si nunca ha visto el modelo original de la imitación, disfrutará de la técnica y del colorido que se haya empleado en ella. Esto nos lleva a pensar que el espectador de una comedia, al estar familiarizado con su modelo, podía disfrutar verdaderamente de la propia imitación, mientras que el espectador de una tragedia, al no haber presenciado la época heroica, sólo sería capaz de concentrar su atención en la habilidad artística intrínseca a la obra que se representaba ante sus ojos. El éxito de la imitación sería, pues, mucho más importante para el comediógrafo. Teniendo esto en cuenta, la comedia debió de ser más naturalista que la tragedia y parece que fue así, sobre todo cuando comparamos la Nueva Comedia postaristotélica con las tragedias escritas en Alejandría poco tiempo después. Esta oposición se manifiesta no sólo en aspectos



33 Anciana ebria. Copia romana de un original, quizá de Mirón de Pérgamo, *c.* 200 a.C.

literarios como el lenguaje, sino también en términos visuales, puesto que las de la tragedia de este período se parecen mucho más al rostro humano que las máscaras trágicas. Los romanos rindieron tributo al naturalismo de Menandro, el autor más importante de la Comedia Nueva, al calificar sus obras de "espejos de la vida", y existen vínculos directos entre Menandro y Aristóteles a través de un discípulo de éste, Teofrasto, cuyo interés por la comedia viene confirmado no sólo por la adopción de sus técnicas cuando enseñaba, imitando las acciones de los cocineros cuando hablaba de ellos, sino también por haber escrito un libro acerca de la comedia, del cual conservamos posiblemente una de sus partes, los *Personajes*. Su esmerada descripción de las manifestaciones internas y externas de las diferentes formas del vicio y la estupidez en los *Personajes* constituye un estudio admirable de los hombres "inferiores" de Aristóteles, y los personajes de las obras de Menandro son el resultado de un estudio similar. La asociación de la comedia a la imitación naturalista se reforzaría probablemente por la existencia de un tipo de comedia doria, denominada *mimos* o "imitación". Este género, en su forma vulgar, llegaría a caracterizar el teatro helenístico, sustituyendo a la tragedia y a la comedia como el teatro popular más genuino. Refinados escritores como Teócrito y Herondas se ocuparon de él desde otro punto de vista, cuyos "mimos" nos obsequian con las visiones más elocuentes de la vida cotidiana helenística. Por ello, el desarrollo del naturalismo literario en la comedia y en el mimo se vincula a la imitación del mundo cotidiano.

Como la observación de Aristóteles que ha inspirado este análisis no se refería a la literatura sino a la pintura, parece razonable buscar paralelismos en las artes visuales. Si la teoría de Aristóteles halló algún eco en la práctica, el estilo más claramente imitativo, esto es, el estilo naturalista, tendría que aparecer aplicado a la representación del entorno familiar de la vida diaria. Las pruebas pictóricas son, como siempre, irrelevantes, pero en el campo de la escultura los ejemplos más memorables del naturalismo son estatuas tales como la Anciana ebria [33], el Jockey de bronce de Atenas o las múltiples figurillas de lisiados [27] y de otros sirvientes enfrascados en sus tareas diarias [34]. Por el contrario, las grandes esculturas que representan personajes y episodios antiguos, sean heroicos o divinos, destacan por otras cualidades artísticas. Del mismo modo, en los mosaicos y en las pinturas de los períodos Tardohelenístico y Romano el tratamiento más naturalista se reserva a los desperdicios domésticos, a las flores y a las hojas, a la mayoría de bodegones frutales, a los pájaros y a los animales pequeños [134-137]. Ciertamente, podríamos creer que las convenciones artísticas impidieron cualquier tendencia naturalista en el gran arte, pero es muy posible que una formulación como la de Aristóteles hubiese desanimado a los artistas a impulsar el gran arte en esa dirección.

El arte como engaño y los trampantojos

Hasta ahora hemos utilizado la expresión "imitación naturalista" con mayor o menor precisión para referirnos a una representación relativamente fiel. Sin embar-

34 Criadito cuidando del fuego. Versión romana de un original helenístico, posiblemente pictórico.

go, podemos interpretarla con mayor exactitud de dos modos diferentes. Según la primera interpretación, una buena imitación sería aquella que diera la sensación de que ella misma era el objeto imitado. De acuerdo con la segunda, una buena imitación sería aquella que transmitiera la información esencial del objeto, sin subrayar todos los detalles complementarios. Aristóteles deja bien sentado qué interpretación prefiere. El placer que obtenemos de las imitaciones deriva de lo que aprendemos de ellas. Porque, como dice en el mismo pasaje de la *Poética* (1448b), "aprender no sólo causa enorme placer en los filósofos, sino también en todos los hombres". Como además sostiene que nuestro placer al contemplar una imitación aumenta cuando ésta representa algo que ya conocemos, sorprendentemente espera de nosotros que disfrutemos aprendiendo incluso de lo cotidiano.

El énfasis de Aristóteles en el placer de aprender de las imitaciones resulta tan elocuente porque varios textos nos sugieren que, en efecto, se produjo un cambio en lo que podría calificarse de imitación informativa en el preciso momento que escribe. A comienzos del siglo IV a.C., los artistas se medían por su capacidad de crear ilusión de realidad. Por ejemplo, se decía que Zeuxis y Parrasio habían engañado con sus pinturas de cortinas y uvas tanto a los hombres como a los animales, que las tomaban por reales. Se cuentan pocas historias de este tipo de engaño a partir de Apeles. El caballo que relinchó a otro que Apeles había pintado sólo estaba, al parecer, dando signos de aprobación. En general, las obras de este artista eran célebres por la exactitud de la información que transmitían. Al oír casualmente las críticas de un zapatero remendón, Apeles retocó una de sus pintu-

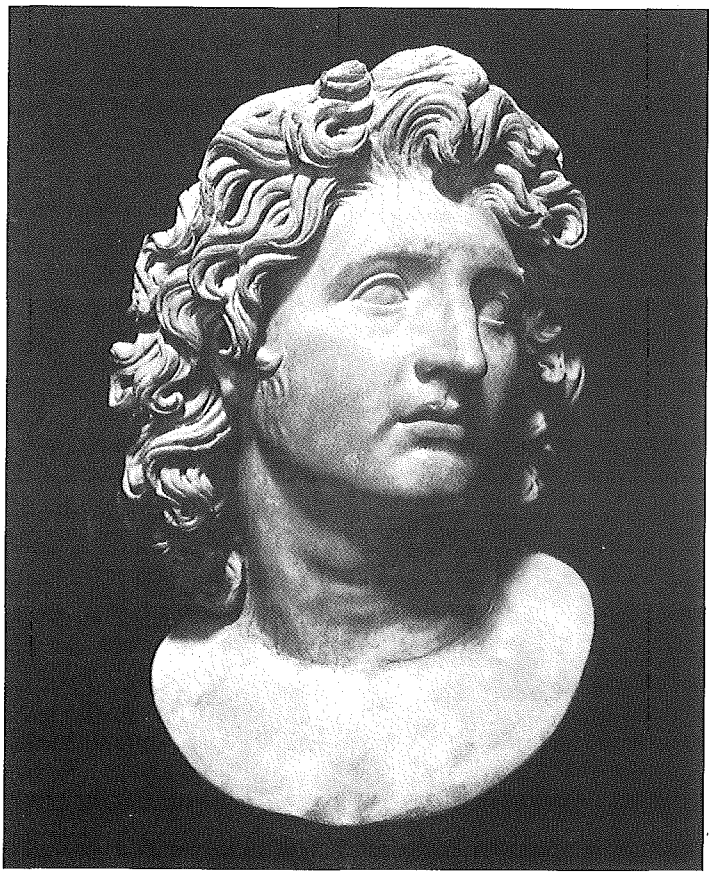
35-37 Retratos numismáticos de tres reyes de Ponto.
De arriba abajo: Mitrídates III (*c.* 220-185/3 a.C.), Farnaces I (185/3-170 a.C.) y Mitrídates IV (170-150 a.C.).

ras colocando el número correcto de agujeros en una sandalia. Sus retratos no parecían estar vivos, pero proporcionaban suficiente información para que los *metōposkopoi*, o fisonomistas, adivinasen cuántos años había vivido el modelo o bien cuándo moriría. Un boceto inacabado a tiza de uno de sus enemigos contenía la información necesaria para poder identificarlo, pero nunca podría haber dado la ilusión de realidad. Todas estas historias, que probablemente son contemporáneas a los artistas implicados en ellas, revelan que se había experimentado un indiscutible cambio de valores. Sería erróneo concluir que las obras de Apeles tuvieron, en consecuencia, menos éxito como imitaciones ilusorias. Todos los indicios nos hacen pensar que el interés por la imitación en sí misma aseguró el continuo perfeccionamiento de la representación naturalista durante todo el período Helenístico. Pero dejó de aspirarse a ella como objeto fundamental del arte y, quizá a consecuencia de esto, los artistas griegos se detuvieron antes de alcanzar la ilusión naturalista que los pintores y escultores europeos lograrían a partir del Renacimiento, a pesar de haber existido previamente un movimiento coherente en aquella dirección. Hubo dos géneros principales donde el naturalismo siguió evolucionando especialmente. El primero de ellos incluía los temas triviales y menores ya mencionados. El segundo comprendía el retrato, fundamentalmente los retratos dinásticos, donde podía darse notoriedad a los rasgos distintivos de la familia gobernante, sobre todo en las monedas [35-37], para poner de manifiesto la continuidad y el perpetuo rejuvenecimiento de una línea de monarcas.

En la escultura, por tanto, la tendencia hacia el naturalismo vaciló en la época de sus triunfos más espectaculares. La tecnología aplicada al arte facilitó la imitación exacta de las superficies. Plutarco nos cuenta que Silanión mezcló plata con el bronce de su Yocasta moribunda a fin de reproducir fielmente la palidez que precede a la muerte. Plinio recoge la técnica creada por Lisístrato, hermano de Lisipo, de hacer vaciados de yeso del cuerpo humano para trabajar a partir de ellos. Usando este método creyó haber alcanzado una nueva cota de realismo. Pero, a excepción de algunos retratos realizados probablemente a partir de vaciados y de un mayor conocimiento de la anatomía externa, no hay señales de que su invención culminase en el período Helenístico. Parece que el propio Lisipo dirigió la reacción contra esta obsesión por el detalle. Según Plutarco, sus retratos de Alejandro eran los mejores, porque el resto se esforzaba demasiado en imitar "el modo en que volvía el cuello y la expresiva húmeda mirada de sus ojos, mientras que sólo él reprodujo fielmente su cualidad viril y leonina". Es muy posible que Lisipo creyera que, si el espectador tenía que disfrutar en el aprendizaje de su imitación, haría mejor en mostrar el verdadero carácter de Alejandro que los detalles de su fisonomía. Los retratos helenísticos siguieron distinguiéndose principalmente por la comunicación del carácter [38].

Los relatos antiguos sobre la vida de Lisipo dan la impresión de que él mismo había empezado siendo un entusiasta de la representación naturalista y que más tarde se había apartado de ella. Como nos cuenta Plinio, la creencia del pintor Eupompo de que había que imitar a la naturaleza y no a otros artistas le había ani-

mado a ser artista. Pero concluye su relato citando la observación del propio Lisipo de que otros escultores representaban a los hombres como eran realmente, mientras que él los plasmaba tal como parecían ser. Probablemente esta paradójica observación aluda a la necesidad de modificar las proporciones reales de una estatua teniendo en cuenta las distorsiones ópticas derivadas de su posición y de su tamaño en relación con el espectador. Lisipo, que hizo tanto esculturas colosales como en miniatura, se habría enfrentado a estos problemas más enérgicamente que los artistas anteriores. Plinio también nos cuenta que Lisipo modificó las proporciones canónicas de la figura humana, al realizar estatuas con nueve cabezas de alto, en lugar de ocho, a fin de que pareciesen más altas. Esculturas suyas como el Agias [8] o el Apoxiómeno [39] parecen realmente más altas que las obras anteriores, tales como el Doríforo de Policleto [16]. Al igual que el espectador contemporáneo, es muy posible que Lisipo creyese que las proporciones de Policleto, pese a ser correctas, transmitían una desconcertante sensación de pesadez en las estatuas de mármol y de bronce; además, las estatuas de Lisipo poseen una ligereza y una

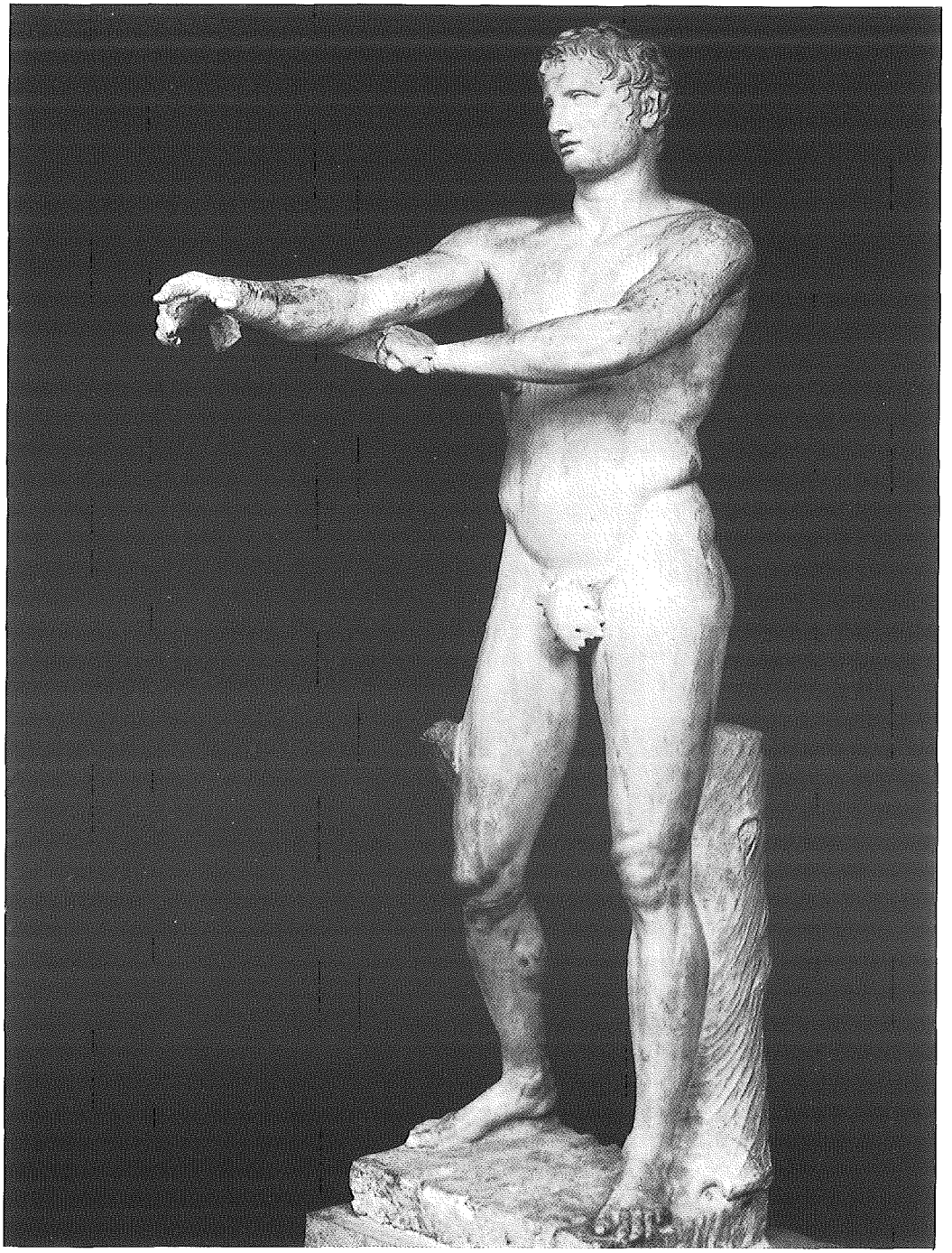


38 Alejandro Magno (356-323 a.C.). Copia romana de un original helenístico.

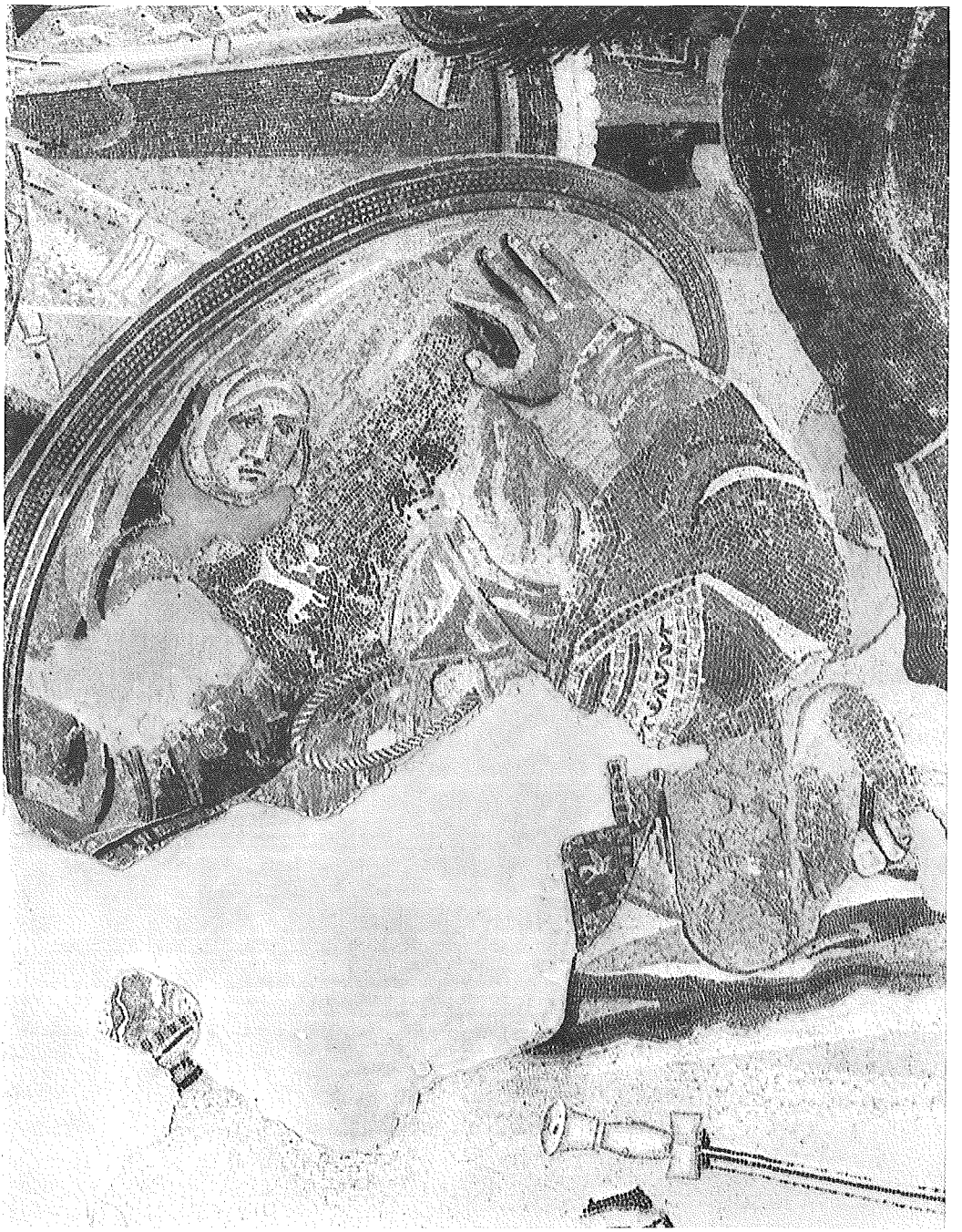
energía mucho más convincentes. El hecho de que comprendiese que no necesariamente reproducimos el efecto de un objeto por copiarlo con precisión refleja el convencimiento de que la imitación naturalista es a menudo un objetivo inoportuno e incluso inalcanzable.

El interés por la óptica, del cual había surgido este convencimiento, estaba muy difundido en la época. Tanto los aristotélicos como los epicúreos se interesaron particularmente por los problemas de percepción y sus investigaciones condujeron a la *Óptica* de Euclides a principios del siglo III a.C. Al carecer de lentes transparentes, el principal medio de investigación óptica fue el estudio de los reflejos (la catóptrica), tema de un libro de Euclides. La aparición de reflejos especulares en varias pinturas del período nos revela que también los pintores estudiaron los fenómenos ópticos. Uno de los mejores ejemplos es el persa [40] vencido que mira fijamente su rostro reflejado sobre su reluciente escudo en el mosaico de la Batalla de Darío y Alejandro [52], el cual puede derivarse de un original realizado alrededor del 300 a.C. Otra obra que probablemente pertenezca al mismo período era el original de un fresco pompeyano que representa a Tetis en la fragua de Hefesto [41], donde la ninfa también contempla su propia imagen en un gran escudo. En ambos casos, la principal conexión entre estos ejemplos y la ciencia de la catóptrica reside en que el tamaño de la imagen reflejada es aproximadamente la mitad del tamaño del personaje real, siguiendo de este modo la ley por la cual las imágenes reflejadas son siempre más pequeñas que el objeto representado, excepto cuando el espejo es cóncavo, y que esta disminución se intensifica en una superficie convexa. La imagen sorprendentemente invertida de Tetis también revela el conocimiento de la capacidad de un espejo para modificar las apariencias. Además, parece que los arquitectos contemporáneos fueron demasiado conscientes de las facultades deformantes de la visión. Vitruvio, basándose principalmente en fuentes helenísticas del siglo IV a.C., menciona varios refinamientos supuestamente ópticos, tales como el ensanchamiento de la columna esquinada de los templos para impedir que la luz circundante la hiciese parecer más delgada. Aunque esta característica aparece ciertamente en los edificios más antiguos, es muy posible que originalmente se introdujese con el único propósito de reforzar los puntos débiles del proyecto y sólo más tarde habría adoptado una explicación óptica.

Parece, pues, que los artistas se interesaron tanto por el engaño como por la honradez de nuestros ojos y, por ello, su actitud es tan ambigua como la de los filósofos. Mientras los aristotélicos, entre otros, se preocuparon por demostrar que nuestros ojos podían ser muy útiles para ampliar nuestros conocimientos, los epicúreos y los escépticos se esforzaron por demostrar, mediante el estudio de las distorsiones inherentes a la percepción sensitiva, la imposibilidad tanto de utilizar los sentidos para adquirir un conocimiento seguro como de utilizar este conocimiento para determinar los principios que rigen la naturaleza. Este hecho marca una diferencia crucial entre el arte del 300 a.C. y el arte del Renacimiento. Durante el Renacimiento la óptica y las artes visuales estuvieron íntimamente relacionadas, pero sus vínculos residían más bien en su mutua fe en la verdad que en el



39 Apoxiómeno de Lisipo. Copia romana de un original de *c.* 330 a.C.



40 Persa caído y su reflejo. Detalle del mosaico que representa la Batalla de Darío y Alejandro (véase Il. 52)

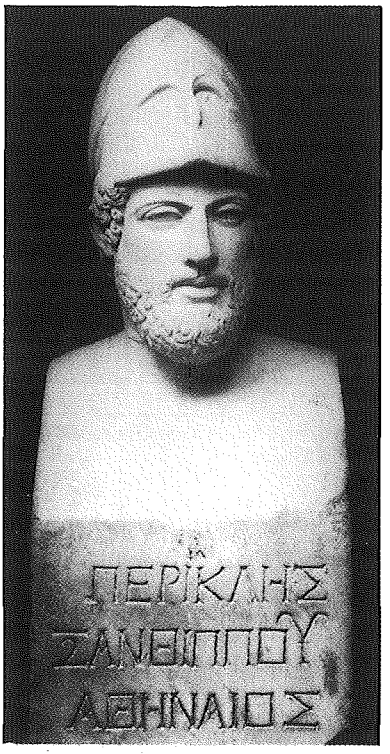
41 Tetis en la fragua de Hefesto. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico, quizá de Teón de Samos.

convencimiento de su mutua tendencia a la distorsión. Un rasgo que caracteriza el dualismo casi institucionalizado de la cultura griega es que el período de progreso más espectacular en la ciencia y en la tecnología griegas, y de su entusiasta aplicación en el arte, fue también el período durante el cual la gente comenzó a percatarse de la ineficacia inherente a esta aplicación.

La bella y la bestia

La distinción de Lisipo entre cómo parece ser la gente y cómo es en realidad puede aplicarse no sólo a los problemas ópticos de la representación sino también al problema de la personalidad humana. Durante siglos, los griegos habían advertido los vínculos existentes entre el aspecto físico y el carácter del ser humano. Los héroes de Homero son bellos, aristocráticos y de nobles pensamientos. Tersites, que toma partido por el pueblo llano y defiende la retirada de Troya, tiene un rostro y un físico poco agraciados. Los nobles no dudan en destruirlo, de igual manera

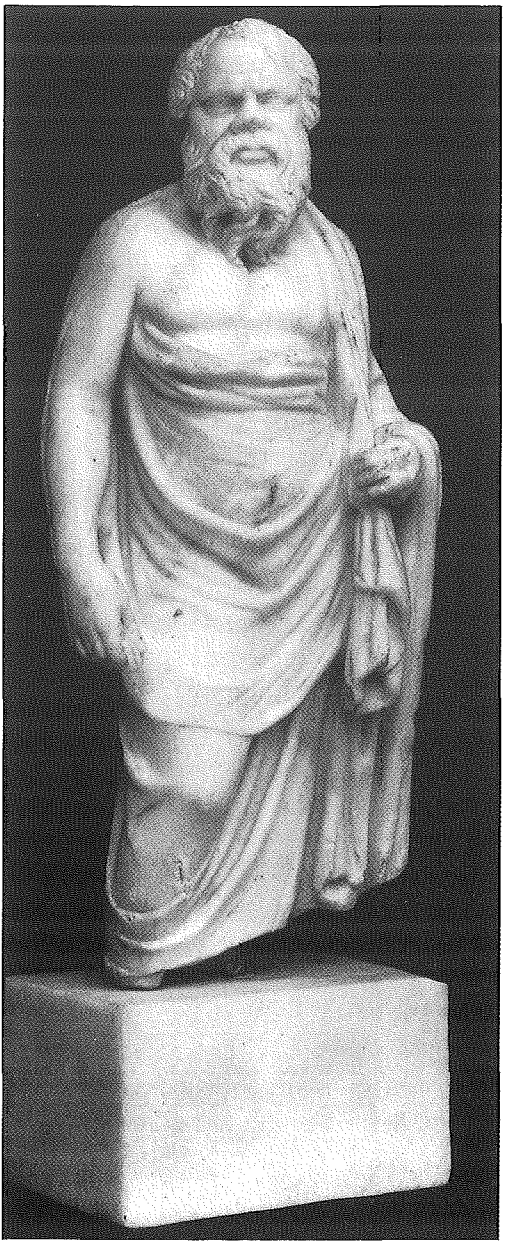
que el inteligente y bien parecido Odiseo se burla fácilmente del estúpido, cruel y feo cíclope Polifemo. *Aischros* (feo) también llegó a significar "malo", del mismo modo que *kalos* (bello) llegó a significar "bueno". Quizá Pericles [42] nunca podría haber gobernado a los atenienses, ni Alcibíades alentado el funesto ataque contra Siracusa, si no hubiesen poseído una belleza divina. A fines del siglo V a.C., no obstante, los griegos comenzaron a ser conscientes del carácter engañoso de tales criterios. Un grupo de individuos, y entre ellos Alcibíades, llegaron a ver en el sátiro de nariz respingona Sócrates [43] la personalidad más auténticamente "bella". Más tarde, incluso los atenienses se adhirieron al liderazgo del frágil Demóstenes, que hubo de fortalecer su débil voz gritando al mar. La estatua del orador por Polieucto, erigida por los atenienses en el 280 a.C. [44], analiza su debilidad física con la misma minuciosidad que su fortaleza intelectual. La inscripción en el pedestal de la estatua lo resume del modo siguiente: "Si tu fuerza hubiese igualado tu resolución, Demóstenes, el Ares macedonio nunca habría gobernado a los griegos". Es muy posible que la belleza de Sócrates y la fuerza de Demóstenes pareciesen ilusiones ópticas comparables a la columna engullida por la luz circundante, pero los griegos se acostumbraron a vivir con estas contradicciones y a considerarlas el fundamento de la única realidad verdadera. El éxito de Menandro, y en particular el posterior reconocimiento de sus obras teatrales como "espejos de la vida",



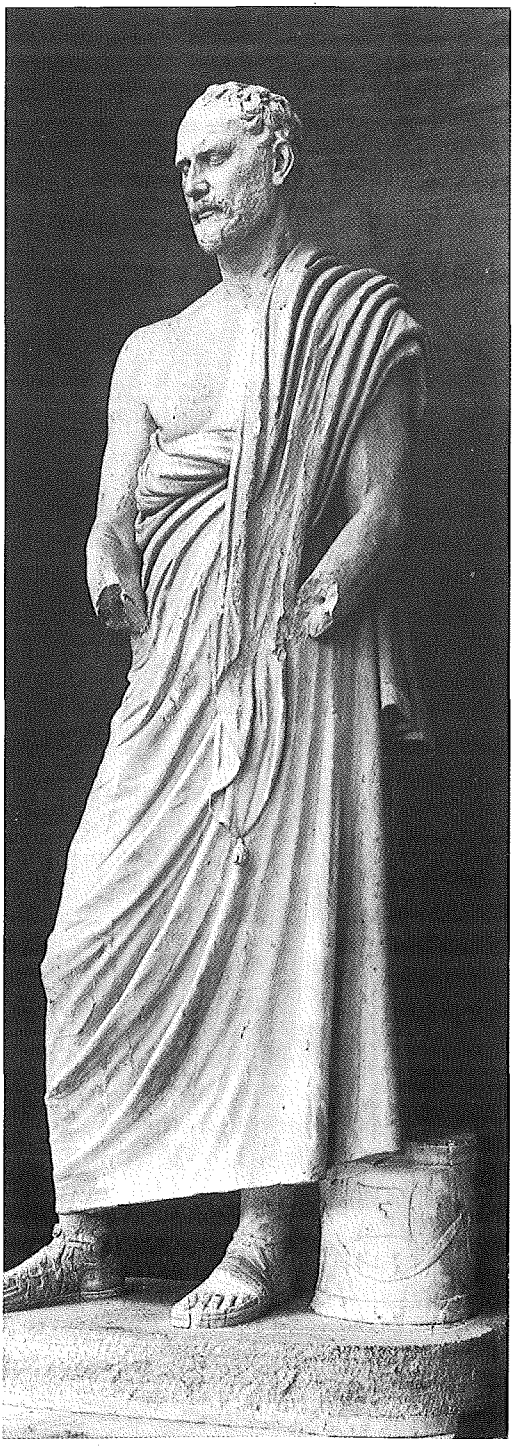
42 Pericles (495-429 a.C.). Copia romana quizá de un original de Cresilas del siglo V a.C.

se debió en gran parte a su capacidad para mezclar la bondad con la maldad y la maldad con la bondad en la alquimia de sus personajes. Gracias a la convicción de que estas incoherencias eran más corrientes que excepcionales, la primera reina helenística, Estratónice, pudo tolerar que el artista Ctesicles la pintase retozando con un marinero. También se lo habría puesto más fácil a los monarcas helenísticos, quienes, sin dejar de reivindicar su divinidad, a menudo permitían que sus rasgos en las monedas [35-38] y en las estatuas revelasen mucha más humanidad que los del divino Alejandro. El período Helenístico se caracteriza, pues, por un conocimiento más realista de las limitaciones de las antiguas hipótesis sobre la personalidad humana, del mismo modo que se experimentó un enfoque más realista del problema de la percepción.

Uno de los ejemplos más bellos de la nueva sensibilidad a las ambigüedades del carácter humano se encuentra en el undécimo idilio de Teócrito, escrito a mediados del siglo III a.C., en el que Polifemo canta tiernamente su amor por Galatea [45], pero teme que su melena espesa y la rareza de su rostro impidan que la delicada ninfa de cutis suave llegue a corresponderle. El gigante caníbal de Homero revela ser aquí tan tierno y elocuente como cualquier culto ciudadano griego. Aunque la separación entre la personalidad interna y los rasgos externos del hombre sea tan radical que parezca irreconciliable, la creencia en la potencial complejidad del carácter humano representa un gran avance en el conocimiento de la psicología. La máscara del amante descrita en un epigrama de Calímaco sugiere aún otro dualismo de carácter. Un lado de la máscara tenía el tono marrón de un higo seco y el otro lado tenía el color claro de una lámpara. Es muy posible que los símiles de la agricultura y del mobiliario de interior sugieran que el portador de la máscara llevaba una doble vida, una fuera, en el campo, y otra dentro, en la ciudad. Del mismo modo, el color del rústico Polifemo se diferencia de Galatea, quien vivía retirada en el palacio de su padre bajo el mar. Los griegos habían conservado la antigua convención artística de pintar a los hombres con piel morena y a las mujeres con piel blanca, pero se dieron cuenta de que ese recurso respondía a las diferencias entre ambos sexos en el entorno cotidiano. Así pues, cuando vemos en una pintura pompeyana [46], que depende probablemente del modelo helenístico, a Aquiles descubierto en el gineceo del palacio de Licomedes donde ha pasado algún tiempo, se le representa tan blanco como las muchachas, diferenciándose de sus morenos descubridores. La situación de Aquiles es la contraria a la de Polifemo, pues el aspecto aparentemente tierno del hombre contradice la agresividad de su espíritu. Las incoherencias de ambos personajes se combinan en las representaciones de Hércules como esclavo de Ónfale [124], que también aparece en las versiones romanas de composiciones helenísticas. Su debilidad interior por el sexo opuesto lleva al poderoso héroe a ponerse el vestido diáfano de su dueña, mientras ella se apodera de la maza y la piel de león del héroe como si fueran emblemas de su poder. Por si fuera poco, otra versión de incoherencia sexual es la figura de Hermafrodita, que conocemos por varias esculturas helenísticas [47].



43 Sócrates (469-399 a.C.). Copia romana quizá de un original del siglo IV a.C.

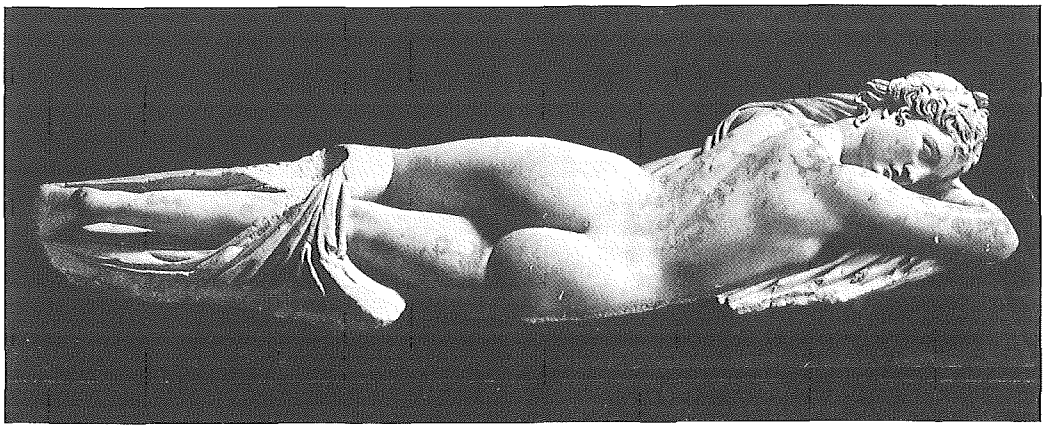


44 Demóstenes (384-322 a.C.). Copia romana de un original, probablemente de Polieucto, colocado en el ágora ateniense *c.* 230 a.C.

45 Polifemo recibe la carta de Galatea. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico.

La oposición entre lo masculino y lo femenino, lo exterior y lo interior, lo rústico y lo urbano interesaba obviamente a los artistas helenísticos, sobre todo cuando esta oposición se encarnaba en una misma persona. Pese a no depender directamente de tradiciones filosóficas, sería razonable considerar que los distintos enfoques de este conflicto reflejan distintas corrientes del pensamiento contemporáneo. Naturalmente, la hipótesis fundamental de que los términos como masculino y femenino, rural y urbano están íntimamente vinculados a esquemas de cualidades coherentes y opuestas sería admitida por las escuelas más dogmáticas, los pitagóri-

46 Aquiles reconocido por Odiseo en la corte de Licomedes. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico, quizá de Teón de Samos.



47 Hermafrodita. Copia romana de un original helenístico.

cos, los primeros seguidores de Platón y los estoicos; en cambio, la observación de que estos opuestos podían coexistir en una misma persona sería esbozada por un crítico a la misma sistematización, por ejemplo un escéptico o Carnéades, uno de los últimos jefes de la Academia platónica. No debería sorprendernos que éstos y

otros enfoques se expresen frecuentemente juntos en la obra de los artistas helenísticos, del mismo modo que la cultura popular se caracteriza por no dividirse en escuelas, como la filosofía, sino más bien por absorber una mezcla de las concepciones actuales en boga.

Campo y ciudad

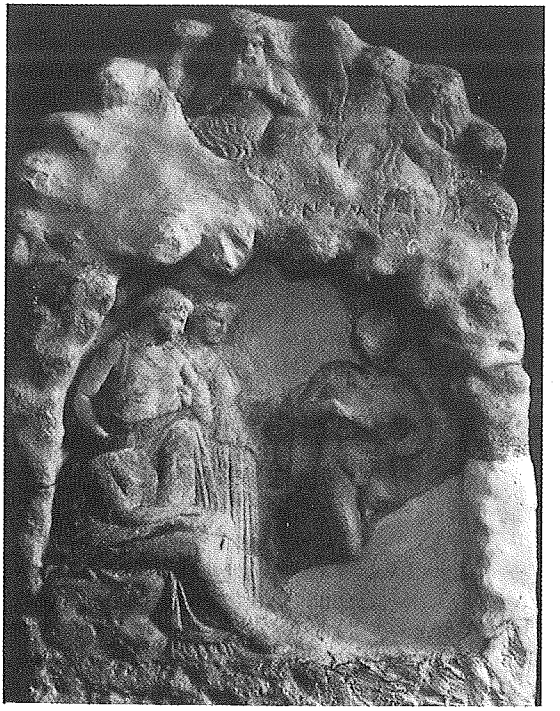
Desde luego, sería erróneo concebir la cultura popular como una simple derivación de la filosofía, especialmente en una época como los períodos Tardoclásico y Helenístico, cuando el ciudadano integrante de un Estado como Atenas fundaba su propia vida cultural sobre la base de los diferentes Misterios, de los cultos locales y de los festivales dionisíacos. En efecto, estas actividades influyeron decisivamente en los grandes avances filosóficos. Parece que tanto Platón como Zenón se inspiraron en la moda contemporánea por los Misterios. En *El banquete* se describe un rito filosófico dionisíaco. Los gimnasios donde Platón y Aristóteles enseñaban, la Academia y el Liceo, se asociaban con cultos locales fuera de las murallas atenienses, los del héroe Academo y del dios Apolo Lyceios. El propio Epicuro en su jardín parecía una figura de culto y más tarde Lucrecio le calificó con el apelativo de "Epicuro el Salvador".

Uno de los vínculos más importantes entre las nuevas religiones populares y las nuevas escuelas filosóficas reside en su mutua asociación al campo en lugar de a la ciudad. A cada una de ellas le interesaba el ámbito rural por diversas razones. Sin duda, los filósofos preferían los gimnasios, donde los ociosos jóvenes se reunían para ejercitarse física e intelectualmente y donde podían encontrar una racionalidad ajena a los placeres y las presiones de la ciudad. Por el contrario, el interés por lo irracional llevó a los atenienses a rendir culto a Dioniso, dios de la naturaleza y del vino, y les condujo al campo del Ática para visitar los sagrados lugares de sus antepasados, tales como la sala de los Misterios de Eleusis y los santuarios de Pan en los alrededores. Diferente, además, era la búsqueda de salud, que condujo a la difusión repentina del culto de Asclepio en la rústica Epidauro, al norte del Peloponeso. Tanto si son filosóficas como religiosas, todas estas tendencias se asocian a los últimos años del siglo V y todo el siglo IV a.C. y no cabe duda de que representan los síntomas de una general transformación del estado anímico, que se refleja principalmente en un desencanto con la ciudad de Atenas tras el asedio y la peste que acompañaron a la guerra del Peloponeso y después de que se hubiera disipado el entusiasmo inicial por el rápido crecimiento económico de la ciudad. En el período Helenístico, la neurosis urbana fue exportada junto con otros muchos rasgos de la vida ateniense. El crecimiento amenazador de concentraciones urbanas como Alejandría debió de acentuar el miedo de una parte de la población a perder su contacto con el campo, del cual la mayoría de los griegos habían emigrado recientemente.

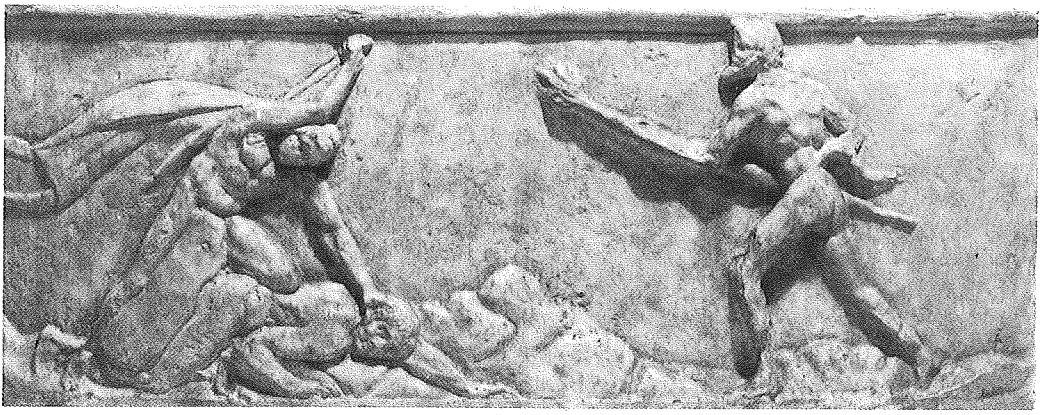
El aumento del interés por los nuevos cultos y su asociación con el campo se documenta tanto en la literatura como en el arte desde finales del siglo V a.C.

Eurípides describió las orgías dionisíacas en *Las Bacantes* y los pintores de cerámica contemporáneos ilustraron muchas escenas dionisíacas. En el siglo IV a.C. Praxíteles hizo una célebre escultura del propio Dioniso niño [126] y Escopas otra de una ménade devota. A partir de ese momento, Dioniso aparece frecuentemente en el arte helenístico, a menudo en el entorno doméstico, en accesorios y en mosaicos de pavimento. Pan aparece en todo un conjunto de relieves votivos [48], y los sátiros se convierten en tema frecuente de escenas de forcejeos eróticos [61]. Cuando los escritores y artistas helenísticos describen a los salvajes habitantes de los campos, despiertan frecuentemente nuestra simpatía por ellos, nunca el miedo ni la burla. Teócrito canta conmovedoramente acerca de chivos, ovejas y de sus pastores. Los animales menos heroicos comienzan a asumir un importante papel en la escultura y la pintura, como en la escultura del niño con una oca de Boecio, la escultura de Apolo disponiéndose a matar un lagarto de Praxíteles, y en toda una serie de mosaicos tardíos que representan aves y peces [134, 137]. No hay pruebas de que el paisaje constituyese un género pictórico independiente, pero los elementos paisajísticos adquirieron, naturalmente, una importancia insólita en las escenas asociadas con los nuevos cultos. Las cerámicas pintadas del siglo V a.C. revelan que Polignoto, entre otros pintores, incluyeron elementos paisajísticos cuando la narración así lo exigía, y es posible que aparecieran paisajes en las nuevas escenografías. Pero en ambos casos servirían para indicar el escenario y no serían objeto de interés por sí mismos. Este enfoque perdura en las pinturas funerarias y en los relieves del siglo IV a.C., los cuales representan a menudo personajes junto a tumbas al aire libre. Por otra parte, relieves como el friso del Monumento corágico de Lisícrates (334 a.C.) [49] revelan la importancia de los nuevos cultos en el desarrollo de un arte paisajístico más depurado. En las escenas sobre la vida de Dioniso de este relieve, vemos que la tierra, el mar y los árboles no se incluyen en modo alguno como apoyos escenográficos, sino que revelan la asociación del dios con la naturaleza y su poder sobre las fuerzas naturales. Divinidades como Pan, Hermes, Ártemis y Asclepio guardaron idénticas asociaciones con el campo y, por consiguiente, a medida que sus cultos cobraron mayor importancia, los artistas se vieron obligados a representar más frecuentemente los entornos naturales. Tenemos, por ejemplo, los relieves áticos de mármol que representan a Hermes y las ninfas en una cueva, con Pan y pastores encima de ellos, las figuras de terracota de Dioniso también dentro de una cueva, bajorrelieves como la placa de bronce de Delos que representa un sacrificio a Ártemis al aire libre y altorrelieves que ilustran, entre otros, el culto a Asclepio [50], todos ellos de finales del siglo IV y del siglo III a.C.

Un rasgo que caracteriza varias de estas obras es que la altura de los personajes ya no delimita la altura del relieve, al contrario que ocurría en las esculturas anteriores. Tanto si estos fondos se cubrieron con detalles pintados como si no, queda claro que los intereses de los artistas superan la representación de figuras acompañadas de los árboles necesarios y abarcan la representación del espacio que rodea las figuras como un elemento significativo por derecho propio. Algunos relieves nos ofrecen mayor impresión de espacio vacío gracias a la creciente profundidad. En



48 Relieve representando una gruta con Pan, Apolo y las ninfas, procedente de la cueva sagrada de Vari, Ática, *c.* 340 a.C.



49 Dioniso y los piratas tirrenos. Detalle del friso (vaciado) del monumento corégico de Lisícrates, Atenas, *c.* 330 a.C.

estos casos, la profundidad del relieve supera la profundidad de los personajes, aunque éstos también se aproximen a la realidad tridimensional. Quizá no sea una mera coincidencia que esta innovación se asocie a la representación de escenas

50 Relieve votivo representando a Asclepio, Higía y sus devotos, siglo IV a.C.

campestres. Una característica de las ciudades es que tanto los edificios individuales como toda la superficie rodeada por las murallas resultan a duras penas lo bastante grandes para la gente que vive dentro de ellos. El estudio de las etimologías era una actividad habitual en este período, y es posible que la palabra griega para ciudad, *polis*, se vinculara con *pimplēmi* (yo ocupo), según han señalado (aunque erróneamente) los filólogos más modernos. Aristóteles prevenía específicamente contra los espacios urbanos vacíos, recomendando en su lugar que ni las ciudades ni las viviendas superasen el espacio necesario para acomodar a sus ocupantes. Si se puede decir que las ciudades reflejan la misma limitación espacial que era habitual en los relieves anteriores, entonces también parece posible una conexión entre los nuevos relieves espaciosos y los nuevos cultos rurales. Del mismo modo que la conciencia de las estrecheces urbanas y la necesidad de espacios abiertos alentó en

gran parte la huida de la ciudad, que había favorecido el crecimiento de estos cultos, una de las características más significativas de los nuevos relieves es el rechazo a las limitaciones de la escala humana. Los usos lingüísticos confirman más aún la conexión entre las dos ideas de "campo" y "espacio". Es precisamente en este período y en las obras de escritores atenienses como Jenofonte y Demóstenes donde la oposición entre "ciudad" y "campo" se convierte en un cliché verbal. Por otra parte, aunque la palabra que estos escritores utilizan para ciudad es *astu*, y no *polis*, el término usado para campo es *chōra*, cuyo significado primordial aludía al espacio vacío donde se podía colocar algo. Así pues, el campo y el espacio casi se convirtieron en sinónimos.

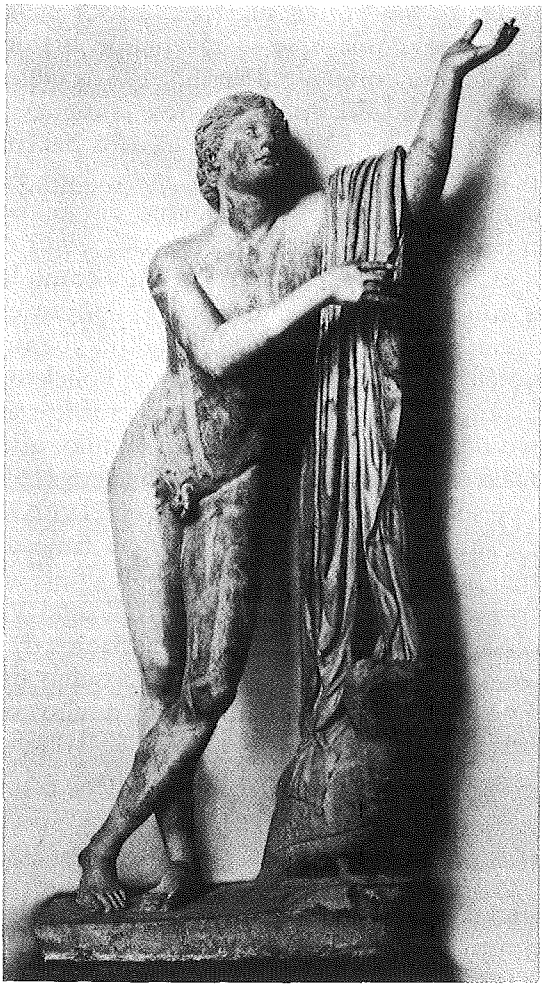
Capítulo segundo
El arte: clasificación y crítica

"El arte se produce cuando, a partir de un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma un único juicio universal con respecto a los objetos semejantes" (*Metafísica* 981a). Para Aristóteles, arte era cualquier actividad humana sistematizada que se apoyaba en un conjunto de técnicas o principios. Según él las artes necesarias, como el calzado, se inventaron en primer lugar, las artes para el placer, como la pintura, vinieron después, y las últimas que se inventaron fueron aquellas artes, como la aritmética, que carecían por completo de utilidad. Aristóteles fue el primero que comprendió con absoluta claridad las características comunes a estas distintas actividades, pero desde finales del siglo VI a.C. los griegos habían reconocido progresivamente la importancia de los sistemas de reglas como base de muchas actividades humanas. El conocimiento sistemático de algunas disciplinas había progresado hasta tal punto que surgió un nuevo género literario, la *technē* o "Arte", el cual analizaba temas concretos exhaustivamente. Tanto la *Poética* como la *Retórica* de Aristóteles están relacionadas con este género, aunque su propósito es menos exhaustivo y más crítico. Las fases por las que la pintura y la escultura fueron elevadas al nivel de arte en el sentido aristotélico se observan en el libro de Policleto, el *Kanōn* o *Regla*, que intentaba imponer proporciones normativas y matemáticas al cuerpo humano, y en el método educativo del pintor del siglo IV a.C. Pánfilo, que se basaba en la aritmética y la geometría. La estatua del Doríforo de Policleto [16], personificación del *kanōn*, y los escorzos perspectivos, que descansaban en el conocimiento de la geometría y por los que Pausias, discípulo de Pánfilo, era famoso, revelan cómo los progresos teóricos se reflejaron en la práctica. En arquitectura, se habían escrito comentarios sobre edificios individuales desde mediados del siglo VI a.C., cuando Reco y Teodoro escribieron sobre su templo de Hera en Samos. En torno al 350 a.C., Piteo dejó textos acerca de dos obras suyas, el Mausoleo de Halicarnaso y el templo de Atenea en Priene [17, 117], edificios cuyos diseños se caracterizaban por un grado de regularidad sin precedentes.

Ēthos y Pathos

Aristóteles está a punto de separar las artes tal como las conocemos cuando describe un grupo de ellas, a medio camino entre las artes útiles y aquellas que carecen de utilidad, cuyo único objetivo es el de proporcionarnos placer. No cabe duda de

que creó esta categoría tan extraña, que incluiría la pintura, la escultura y la poesía, para reforzar su opinión de que algunas artes no se ajustaban a las otras dos clasificaciones más obvias. A partir de los múltiples fragmentos de su experiencia, Aristóteles llegó al juicio universal de que estas artes compartían la capacidad de proporcionar placer. La consecuencia más importante de ello es que define psicológicamente la función de estas artes. Olvida sus orígenes en el ritual religioso. No tiene en cuenta los problemas, analizados por Platón, de su moralidad ni de su correspondencia con un nivel más elevado de realidad. La idea de la inspiración divina en la música y la poesía, tradicional entre los griegos, le parece irrelevante. La utilidad de estas artes para el hombre, el efecto de ellas en su conocimiento, tienen relativa importancia. Lo que le interesa a Aristóteles es el efecto que provocan en los sentimientos humanos. Si bien el criterio de Aristóteles resulta concluyente,



51 Pothos de Scopas. Copia romana de un original de mediados del siglo IV a.C.

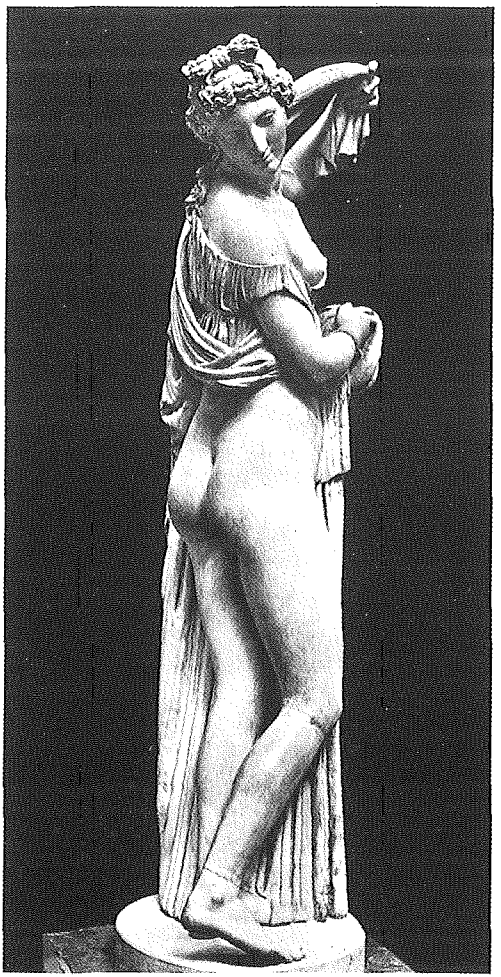
los escritores más antiguos se habían movido en la misma dirección. Los efectos psicológicos de la música habían sido analizados durante algún tiempo, como comprobamos a partir de los comentarios de Platón sobre los peligrosos efectos que causaban ciertos modos musicales en las emociones. Gorgias e Isócrates, entre otros, se habían interesado por el poder de la retórica. Los artistas contemporáneos a Aristóteles revelaron su interés por el modo en que el arte influye en nosotros de distintas maneras. Un ejemplo es la jactancia de Lisipo derivada de su talento para representar a los hombres tal como les parecían a nuestros sentidos. La obsesión de Apeles por el efecto de sus obras en el espectador era aún más explícita, como nos demuestra su supuesta afirmación de que el *charis* (encanto o atractivo físico) era una cualidad prominente en su obra y ausente en el arte de otros pintores. Por ello, el pintor y el escultor más importantes de fines del siglo IV a.C. concedieron una enorme importancia a la respuesta sensual y emotiva hacia el arte.

La descripción más detallada de la reacción al arte en este período es el estudio de Aristóteles sobre los placeres concretos de la tragedia y de la comedia. El placer característico de la tragedia es aquél que el público obtiene de su sentimiento de temor y compasión. El "reconocimiento" y el "cambio de fortuna" son recursos fundamentales para propiciar la materialización de tales sentimientos y alcanzan sus mejores resultados cuando les ocurren a personajes bondadosos de noble cuna. Por el contrario, el placer de la comedia se deriva de la naturaleza absurda, o cómica, del tema. Lo cómico, continúa Aristóteles, forma "parte de la maldad o de la fealdad". El término griego utilizado en este caso, *aischros,* siempre había encerrado ambas asociaciones. Así pues, Aristóteles define la cualidad fundamental de estos dos géneros teatrales teniendo en cuenta su efecto sobre las emociones: el miedo, la compasión y la risa. Como se deduce de ello, la respuesta primordial a la representación dramática se concibe ahora en términos de *pathos* (emoción) en lugar del *ēthos* (carácter). Pues previamente Platón había analizado la respuesta al teatro en términos de carácter, al afirmar que a los ancianos les gusta la tragedia, a los jóvenes la comedia y a los niños las pantomimas -tradicionalmente los ancianos eran sabios y equilibrados, mientras que los jóvenes eran más imprudentes e irresponsables. La distinción entre *ēthos* y *pathos* tenía en realidad un fundamento crítico. *Ēthos* definía la personalidad más o menos constante del individuo. Podía ser buena o mala, pero se consideraba que su presencia era una cualidad positiva, al igual que ocurre con nuestro término "carácter". Era el origen de una relación activa del individuo con el mundo. *Pathos* representaba el fundamento de la relación pasiva del individuo con el mundo, su voluble respuesta a los estímulos del exterior. Para Sócrates y Platón éste era sinónimo de maldad, del mismo modo que *ēthos* era sinónimo de bondad. Ambos recelaban de las artes en gran parte porque podían vencer el *ēthos* por medio del *pathos*. El punto de vista antagónico de Aristóteles refleja su concepción comparativamente mecanicista de la psicología humana y su relativa falta de interés por el alma individual. Su cambio de valoración del *ēthos* y del *pathos* guarda estrechos paralelismos con su enfoque del problema de la visión. Platón creía que la visión emanaba activamente desde los ojos. Aristóteles se dio

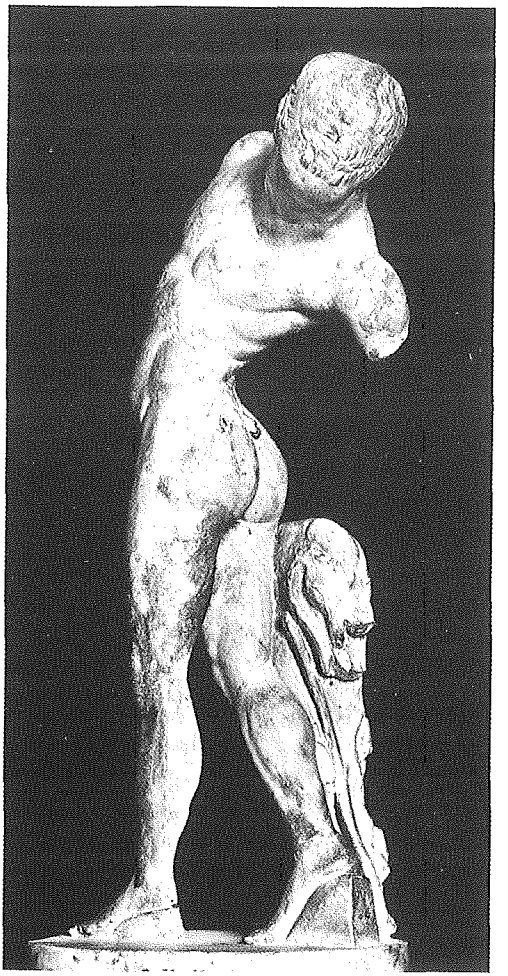
52 Batalla de Darío y Alejandro. Mosaico procedente de la Casa del Fauno, Pompeya. Obra del siglo II a.C., probablemente basada en una pintura original, tal vez de Filoxeno de Eretria (*c.* 300 a.C.).

cuenta de que las emanaciones del objeto resultaban tanto o más importantes y de que el ojo tenía, hasta cierto punto, una función pasiva.

El progresivo conocimiento de las respuestas pasivas del individuo a los estímulos significó, inevitablemente, que la emoción adquiriese una mayor importancia. Pero el carácter tampoco fue olvidado. Ya hemos citado la conversación entre Sócrates y Parrasio hacia el 400 a.C., recogida por Jenofonte, en la cual el pintor reconoce su facultad para pintar no sólo los rasgos corporales, sino también la expresión del carácter en el rostro. Solamente se menciona de pasada la expresión de emociones. Como hemos visto en el capítulo anterior, los filósofos y artistas del siglo IV a.C. siguieron estudiando el carácter. Teofrasto escribió los *Personajes*, que guardan paralelismos con los intereses de Menandro, y Aristóteles estudió la fisionomía, ciencia de nuevo cuño destinada al conocimiento del carácter de una persona que permitía identificar la correspondencia entre su rostro y el de algún animal de conocidas inclinaciones. Lisipo reveló un interés similar por el carácter cuando afirmó que, mientras otros copiaban los rasgos particulares de Alejandro, sólo él captaba su verdadera "masculinidad" y "cualidad leonina". Sin embargo, es significativo que a menudo se concibiera el propio carácter como poco más que la tendencia a manifestar constantemente una determinada emoción. De ahí que Escopas realizara, a mediados del siglo IV a.C., su expresiva estatua de Pothos (el Deseo) [51], mientras que la pintura de Apeles sobre la Calumnia [99] constaba de



53 Afrodita Kallipygos. Copia romana de un original helenístico.

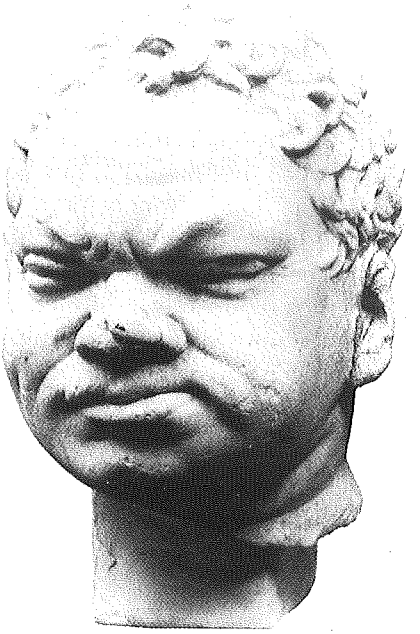


54 Sátiro admirando sus nalgas. Copia romana de un original helenístico.

todo un repertorio de emociones, tales como la Envidia y la Sospecha, cada una de ellas retratada como un tipo de carácter independiente. Desde luego, el estudio del temperamento y de la emoción estuvieron estrechamente relacionados, y no es sorprendente que Plinio diga de un contemporáneo de Apeles, Arístides, que fue el primero en pintar tanto el carácter como las emociones.

El propio Aristóteles había demostrado los vínculos que existían entre el carácter y la emoción en su análisis de la tragedia y de la comedia. Ambos géneros no sólo se diferencian por las emociones que despiertan, sino también por la naturaleza de sus temas: la tragedia trata de hombres superiores y la comedia de hombres inferiores. Las desgracias de los buenos despiertan temor y compasión en nosotros,

en cambio la conducta de los malos nos hace reír. Todo esto cobra mayor trascendencia cuando Aristóteles ilustra su idea sobre los dos tipos distintos de carácter refiriéndose a dos pintores del siglo V a.C.: Polignoto, que mejoraba el aspecto de las personas, y Pausón, que lo empeoraba. La comparación parece forzada, pero nos anima a buscar más correspondencias entre las obras artísticas del siglo IV a.C. y la distinción aristotélica entre los dos géneros teatrales, sobre todo en lo que se refiere a las emociones. La obra de Arístides representa un ejemplo de inestimable valor. Una de sus obras más impresionantes representaba a una madre que, pese a agonizar como consecuencia de una herida en el pecho, sólo tenía miedo de que su hijo pudiera mamar su sangre mezclada con su leche. Con esta pintura se proponía despertar sentimientos de temor y compasión en el espectador. Otras obras de Arístides, como la Suplicante, la Mujer muriendo de amor por su hermano y el Inválido, debieron de apelar a las emociones tan directamente como la anterior y puede que, no por casualidad, todas ellas guardasen claros paralelismos con la tragedia, por ejemplo con *Las suplicantes* de Esquilo, y con la leal Antígona y el enfermo Filoctetes de Sófocles. Asimismo, el mejor ejemplo de "cambio de fortuna" que lleva a la perdición a un gran hombre es la derrota de Darío en el mosaico de la Batalla entre Darío y Alejandro [52], que probablemente procede de un original del 300 a.C aproximadamente. Muchos habrían recordado la derrota similar del antepasado de Darío, Jerjes, quien inspiró los *Persas* de Esquilo. La tarea de identificación de pinturas de carácter cómico resulta más fácil gracias a la relación elaborada por Plinio de toda una serie de pinturas que resultaban cómicas por distintos motivos y que, según parece, fueron realizadas hacia el año 300 a.C. Calates se especializó en imágenes "cómicas". Es posible que con ello se refiriese a obras cuyos temas procedían directamente de la comedia; dos mosaicos pompeyanos han sido identificados como derivados de ilustraciones de Menandro [56] de inicios del siglo III a.C. Antífilo pintó una figura vestida con un absurdo traje que tenía el jocoso nombre de Gryllos, término que llegaría a aplicarse a un género de obras similares a ésta. Ctesiloco, discípulo de Apeles, hizo una pintura burlesca de Zeus, vestido de mujer, pariendo a Dioniso y atendido por diosas comadronas; se trata de una representación que continúa la sátira a los dioses que anteriormente hallamos en Aristófanes. Quizá otro ejemplo de caricaturización artística de un tema serio sea el Apolo Sauroktonos de Praxíteles [53], obra en la que el poderoso dios aparece como un joven holgazán a punto de aplastar a un lagarto y no como un héroe matando a una terrible serpiente. La Afrodita Kallipygos (de las bellas nalgas), que contempla su trasero bien formado con la misma fascinación que el visitante contempla su templo de Cnido, quizá fuese creada con la misma intención algo más tarde. La escultura de un sátiro en actitud similar [54] representaría, pues, un paso más en la radicalización satírica del mismo tema. Otro tipo de sátira, que también puede encontrarse en Aristófanes, aparece en la descarada pintura de Ctesicles sobre la reina Estratónice retozando con un pescador, de quien parecía haberse encaprichado. Todas estas obras guardan paralelismos con la comedia, pero debemos volver a la teoría aristotélica del *geloion,* principio de la propia risa que es el



55 Cabeza helenística.

56 Escena cómica, quizá de la *Synaristōsai* de Menandro. Detalle de un mosaico procedente de la Villa de Cicerón, Pompeya, firmado por Dioscórides de Samos (*fl.* 100 a.C.) y basado probablemente en un original del siglo III a.C.

fundamento de la comedia, para explicar la mayoría de los retratos de fealdad y deformidad realizados desde finales del siglo IV a.C. [55]. Aristóteles ilustra el vínculo entre la fealdad y la risa cuando se refiere a la horrible máscara cómica, que nos parece más divertida que patética. Puede extrañarnos el modo en que describe la esencia de lo cómico, pero nos ayuda a comprender cómo los griegos helenísticos valoraban la representación de la deformidad que tanto les gustaba. Según parece, se pensaba que estas obras eran burlas. En todos estos casos, sólo por analogía podemos demostrar la influencia de la teoría de la tragedia y la comedia en el arte, pero tenemos un par de esculturas en las cuales la oposición entre los dos géneros dramáticos parece completamente explícita. Según Plinio, Praxíteles realizó sendas esculturas de una Matrona compungida y de una Cortesana sonriente que, por la oposición de sus emociones y temperamentos, casi parecían diseñadas como emblemas de la tragedia y la comedia.

Si todas estas obras demuestran el doble interés por el *ēthos* y el *pathos* en este período, la historia de las dos célebres Afroditas esculpidas por Praxíteles documenta perfectamente el paso del primero al segundo como principal criterio popular de excelencia. Al pueblo de Cos se le brindó la oportunidad de elegir entre dos imágenes de la diosa; ambas costaban lo mismo, pero la primera de ellas estaba vestida, lo habitual hasta entonces, y la segunda desnuda, una reciente innovación. Eligieron la estatua vestida, pues era, como señala Plinio, "lo más sensato y lo más apropiado". El pueblo de Cnido compró, pues, la Afrodita desnuda [24-25]. Sin embargo, al cabo de unos años la estatua que habían considerado de segundo orden se convirtió quizá en la escultura más famosa de todo el mundo y fue colocada en un templo donde podía satisfacer mejor el interés que había suscitado. Apenas tenemos noticias de la pudorosa Afrodita de Cos.

Aunque desde el punto de vista popular podamos hablar de un cambio de valores, *ēthos* y *pathos* siguieron siendo alternativas rivales en el contexto intelectual. En la *Retórica* Aristóteles describe dos métodos diferentes de persuasión, uno *ēthikē*, basado en la exposición del punto de vista moral del orador, y otro *pathētikē*, que apelaba a las emociones del público. Poco tiempo después, estoicos y epicúreos formularon su desacuerdo siguiendo los términos de la misma oposición. Según Estobeo, Zenón decía que "*ēthos* es la fuente de la vida". Epicuro, por el contrario, afirmaba en una carta a Meneceo que "para nosotros, el placer es ante todo y sobre todo un bien. Es el origen de toda elección y de toda aversión, y siempre volvemos a él cuando juzgamos las cosas por el principio del *pathos*". Actualmente, se considera muy exagerada la anticuada oposición entre el sobrio moralista estoico y el hedonista epicúreo. Sin embargo, no es menos cierto que los estoicos pasaban por alto las emociones con el mismo énfasis que los epicúreos fomentaban su estudio. De hecho, a ningún miembro de estas escuelas le interesaba el arte, pero, en la medida en que lo estuvieron, los estoicos mostraron mayor interés por el enfoque que Aristóteles denominó *ēthikē*, el cual se concentraba en el contenido moral. Eran partidarios de escritores como Homero, que transmitían principios de sabiduría o de bondad y que prestaban poca atención al estilo. Los epicúreos, pese a

aceptar por norma muchos recursos estilísticos despreciados por los estoicos, no prestaron interés alguno por el estilo ni por el contenido, porque recelaban de todas las reglas y formulaciones, incluyendo las que se aplicaban a las artes. Sólo a fines del período Helenístico los estoicos modificaron su concepción exclusivista de la personalidad humana y, al admitir la existencia de un componente emocional en el alma, comenzaron a permitir e incluso a fomentar el uso de recursos estilísticos que de algún modo se sirvieran del *pathos*. Esta evolución será objeto de estudio al final del capítulo.

Crítica y clasificación cronológica

Según se deduce de lo dicho, parece que las orientaciones literarias contemporáneas influyeron progresivamente en los artistas de fines del siglo IV a.C. Esto nos lleva a pensar que los artistas, desde luego, se habían vuelto más cultos; también nos muestra que el reconocimiento de Aristóteles de la unidad fundamental de las artes del placer se reflejaba en su entorno. Por todo ello, merece la pena examinar más detalladamente el razonamiento de Aristóteles. Al inicio de la *Poética*, estudia el problema de las artes imitativas. Las "imitaciones" pueden diferenciarse unas de otras de tres maneras: aquéllas que utilizan medios de imitación completamente distintos, aquéllas que imitan cosas distintas y aquéllas que imitan con distintos procedimientos. El primer tipo de distinción es de *genos* (género); de este modo, las imitaciones que emplean el color y la forma son de diferente género a las que emplea la voz humana. Dentro del último grupo, que llegado a este punto interesa expresamente a Aristóteles, existen distintas *eidē* (especies); así pues la epopeya, la tragedia y la interpretación de flauta utilizan diferentes combinaciones de ritmo, de lenguaje y de tono. El principio de clasificación utilizado en este caso se deriva del campo de la biología y ésta también proporciona la clave del enfoque aristotélico sobre la evolución cronológica. Una especie se desarrolla a partir de otra. El *Margites* de Homero, epopeya burlesca, representa un prototipo de la comedia del mismo modo que la *Ilíada* y la *Odisea* lo son de la tragedia. En la *Poética*, Aristóteles introduce un concepto muy importante. Afirma que la tragedia evolucionó a partir del drama satírico a través de distintas etapas. Éstas implicaban la concesión de mayor énfasis al diálogo en detrimento de la danza y el correspondiente uso del verso yámbico más apropiado. "Se detuvo, por tanto, cuando adquirió su forma natural." Aristóteles traslada al mundo del arte su teoría sobre el mundo natural, según la cual la forma de las cosas se subordina del modo *más óptimo* posible a su función particular. Así pues, la idea de que existe un progreso que culmina en la perfección surge en los albores de la teoría artística. Esta idea, junto con la concepción platónica de la original perfección creada por Dios y olvidada por el hombre, se insertaría profundamente en la cultura occidental. Quizá merece la pena señalar que ni las observaciones sobre arte de Platón ni las de Aristóteles se basaron en el análisis objetivo de la historia de las propias artes. Ambos habían desarrollado sus

sistemas filosóficos para enfrentarse a otros problemas, la moralidad humana y la relación del hombre con lo divino en el caso de Platón y el orden del mundo natural en el caso de Aristóteles. Sus concepciones, aplicadas a las artes, eran simples metáforas. Sin embargo, en este campo como en tantos otros, las metáforas de los griegos se convirtieron en las realidades de las generaciones futuras.

La creencia de Aristóteles de que todas las cosas eran creadas con un fin determinado y que seguirían evolucionando hasta alcanzar este fin sigue relacionándose con la concepción platónica de las ideas, el conjunto de normas a partir de las cuales se copian todas las cosas del mundo terrestre. Por ejemplo, Platón creía que el zapato "ideal" satisfaría perfectamente la función que un zapato debía cumplir. Aristóteles empleó el mismo principio. Se planteó si la tragedia había alcanzado su forma final en la medida en que había cumplido la función de tragedia, esto es, deleitar por medio de la compasión y del miedo. Es evidente que si no hubiera definido la que creía era la meta del género no hubiera podido hablar de ella como una forma establecida, ni hubiera podido llegar a la formulación del tipo perfecto. Solamente hubiera podido imaginar que cada tragedia concreta era un episodio en la historia de la creatividad humana. Desde luego, no hubiera podido concluir la *Poética* del modo que lo hizo, comparando los méritos relativos de la epopeya y de la tragedia, suponiendo que ambas tenían el mismo propósito y demostrando finalmente que la tragedia cumple mejor este objetivo. En estos términos, Aristóteles subraya que la crítica y la clasificación de obras artísticas son una parte fundamental de su estudio. Era imposible emprender incluso la tarea de clasificación sin establecer primero una norma para cada clase.

La clasificación en géneros necesitaba, pues, el desarrollo de juicios normativos, pero existían otros dos medios básicos de organización del material que casi negaban automáticamente este criterio. La utilización de clasificaciones cronológicas y geográficas parecía más objetivo intrínsecamente. Entonces, ¿cómo utilizó Aristóteles la cronología? Según hemos visto, la *Poética* comienza con la descripción histórica del tratamiento de temas importantes y triviales en literatura. Se había convertido en práctica habitual entre los griegos comenzar el estudio de un tema concreto rastreando primero sus orígenes. Las *historiai* o "investigaciones" de Heródoto y Tucídides examinaban los orígenes de guerras relativamente cortas. Ambos escritores creían que no se podían comprender ni las guerras Médicas ni la guerra del Peloponeso sin rastrear sus antecedentes. Esta aproximación a la historia da lugar a una narración en la cual los paralelismos del pasado se acumulan paulatinamente hasta que el hecho final, que es el corazón de la *historia*, parece inevitable. Heródoto recoge los antiguos conflictos entre Europa y Asia, y otros acontecimientos escogidos de la historia de los países participantes que se suceden hasta culminar en las guerras Médicas. El estudio que Aristóteles dedica en la *Poética* a la oposición entre géneros literarios importantes y triviales culmina inevitablemente en la confrontación entre las perfectas materializaciones de cada uno de ellos. Este modelo le interesaba doblemente a Aristóteles, pues sostenía que todas las cosas del mundo ya estaban subordinadas desde su origen a la finalidad que habían de alcan-

zar. Así, en una casa ocurre que, desde el momento en que se coloca el primer ladrillo, se vislumbra ya la construcción final, y en el hombre, se concibe el proceso de crecimiento como la acumulación gradual de facultades y habilidades con vistas a que el hombre íntegro deba aparecer al final del proceso. Éste es el modelo que subyace a la historia de la filosofía de Aristóteles en el primer libro de la *Metafísica*, donde los filósofos se suceden unos a otros desde Platón, hasta que el propio Aristóteles reúne finalmente todos los cabos sueltos. El mismo modelo aparece también en las numerosas referencias de escritores posteriores a la historia de la pintura y la escultura, las cuales se cree que proceden de los dos principales libros sobre las artes escritos después del 300 a.C. La obra de Duris resulta difícil de reconstruir, si bien parece que nos ha transmitido muchas anécdotas. Las dos manifestaciones artísticas más influyentes de la Antigüedad parece que proceden de Jenócrates. Ambos terminan en los artistas de la escuela de Sición, Lisipo en escultura y Apeles en pintura; tal inclinación sería natural en un miembro de aquella escuela como Jenócrates. Al parecer, los relatos sobre las dos artes se basaban en sucesiones de artistas, cada uno de los cuales añadía algo nuevo al arte, como la "simetría" o el "sombreado", hasta que los dos sicionios hicieron la "máxima contribución". De este modo, el modelo basado en el crecimiento hasta alcanzar la plenitud, que Aristóteles había aplicado a la literatura, también se impuso en la historia de la pintura y de la escultura.

Muchos de los indicios más sólidos para reconstruir la obra de Jenócrates se encuentran en la *Historia Natural* de Plinio, quien aceptó plenamente la metáfora biológica de Aristóteles. La observación de Plinio de que la pintura en Italia *absoluta erat*, "alcanzó la plenitud", está estrechamente vinculada al lenguaje de Aristóteles. Aún más reveladora es la afirmación de Plinio sobre la escultura de la década del 290 a.C., *cessavit deinde ars*, "el arte se detuvo entonces". La interrupción a la cual se alude aquí es la interrupción de la muerte, antes que al proceso de crecimiento hacia la madurez, como se demuestra en la siguiente afirmación de Plinio de que el arte *revixit*, "volvió a la vida", en la quincuagésima sexta Olimpiada (156-153 a.C.). Naturalmente, esta extensión adicional de la metáfora surgió de la necesidad de continuar la historia de los progresos culturales tras la etapa descrita por Aristóteles y su escuela a fines del siglo IV a.C. Una vez que se llegó a imponer el concepto de crecimiento hacia la madurez, era inevitable que debieran seguirle la decadencia e incluso la muerte. La historia a gran escala se convirtió, pues, en un ciclo alterno de vida y muerte. A pequeña escala Plinio, o mejor dicho su principio, aplica esta metáfora a la vida de artistas concretos. En sus biografías, dice cuando ellos *floruerunt*, "florecieron", dándole sin duda alguna el sentido del griego "habían llegado a la *akmē*" (cima). El término griego para expresar la plenitud física de la vida se traslada al período de las aportaciones artísticas más importantes.

Como consecuencia, los principios de organización cronológica de Aristóteles y de los sucesivos escritores interesados expresamente en el arte estuvieron dominados por la idea de una madurez artística, a la cual se había llegado por medio del

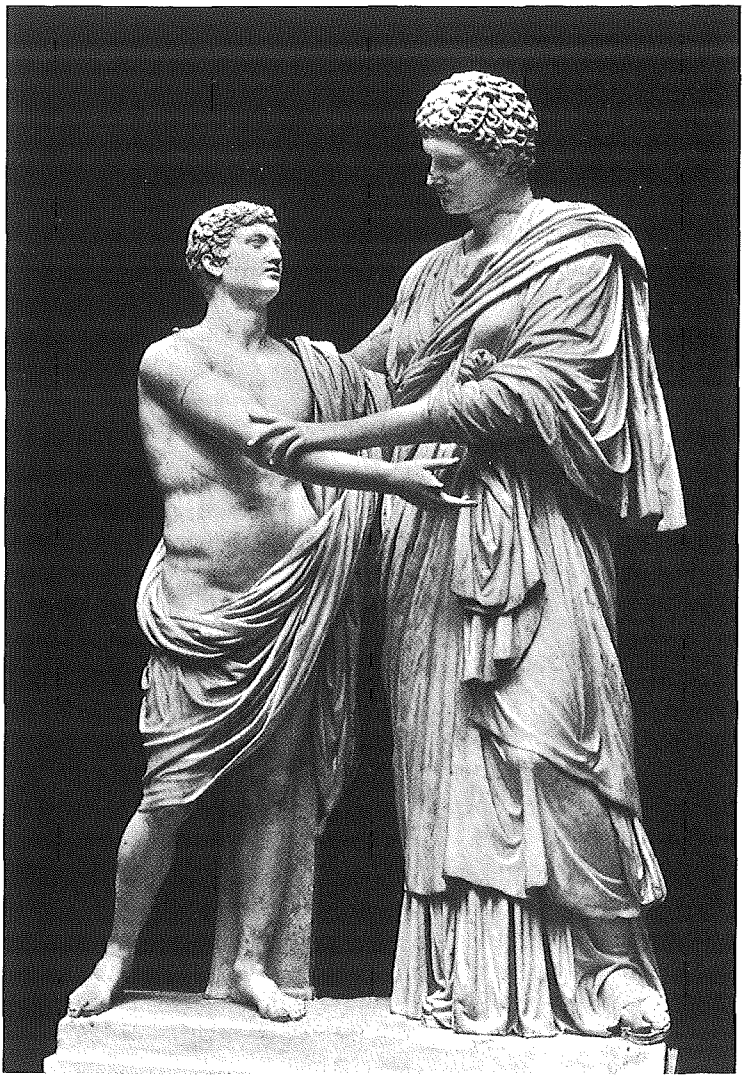
57 Escudo "Strangford". Versión romana del escudo de la Atenea Partenos de Fidias.

crecimiento y a la cual seguiría la decadencia o, en el mejor de los casos, el estancamiento. El primer modelo de madurez artística que se estableció en el mundo antiguo fue el modelo encarnado en las obras de los artistas de finales del siglo IV a.C. y de sus discípulos, la cual volvería de nuevo a mediados del siglo II a.C. Plinio afirma que los últimos escultores que revelaron la perfección artística fueron los discípulos de Lisipo y de Praxíteles, y cita a Policles y a sus descendientes como responsables del resurgimiento de esta plenitud. Tenemos constancia de que estos últimos volvieron su mirada hacia modelos más antiguos porque Plinio cuenta que los hijos

de Policles copiaron los relieves del escudo de la Atenea Partenos de Fidias [57], al tiempo que una estatua descubierta en Delos y firmada por dos miembros del grupo guarda relación con la obra de Praxíteles. La familia era ática y probablemente fueron los miembros principales de la escuela que los especialistas modernos denominan Neoática, responsable de toda una gran cantidad de obras [153, 158, 162] derivadas con mayor o menor exactitud de originales atenienses de los siglos V y IV a.C.

Esta concentración en el arte ateniense y también en el siglo V a.C. indica un cambio de actitud y nos muestra que estamos tratando con algo más que el mero restablecimiento de los valores de Jenócrates y Duris. Varios factores contribuyeron a ello, y algunos serán estudiados más adelante, pero un factor que debió de influir indirectamente fue el nuevo énfasis que los eruditos que se llamaban a sí mismos *kritikoi*, esto es, "capaces de discernir las diferencias" otorgaron a los escritores atenienses del siglo V a.C. en la clasificación literaria que habían emprendido. Estos eruditos, que trabajaron principalmente en Alejandría, se convirtieron en expertos en la distinción de obras auténticas y espúreas de autores reconocidos y en el agrupamiento de sus obras por géneros y especies. Los primeros frutos de sus esfuerzos fueron las *Pinakes*, o *Cuadros*, de Calímaco, con los que se clasificó el grueso de la antigua literatura griega por autores, géneros y temas. Los investigadores posteriores se volvieron más selectivos y Quintiliano nos cuenta que Apolonio, el gran escritor épico de Alejandría, no fue incluido en la clasificación porque críticos como Aristófanes y Aristarco, ambos bibliotecarios a principios del siglo II a.C., excluyeron deliberadamente a sus contemporáneos. Los escritores latinos confirman que en esta época se agrupó a los mejores escritores por *ordines* (grados) que constaban, por ejemplo, de cinco escritores épicos, tres escritores trágicos, tres comediógrafos, y nueve poetas líricos. Se decía que estos escritores eran *enkrithentes*, es decir, reconocidos por su inclusión en la clase más elevada. Con anterioridad, esta palabra se utilizó habitualmente para referirse al reconocimiento social y político, y los romanos la tradujeron por *classici*, es decir, perteneciente a la clase impositiva más alta. Así pues, fue en esta época cuando se consolidó una aristocracia literaria de los clásicos, muchos de los cuales eran de origen ático.

El impacto de este reconocimiento de un conjunto de ejemplos selectos se manifiesta inmediatamente en la naturaleza imitativa y en el arcaísmo característicos de los escritores helenísticos, mientras que el similar aumento de la imitación en las artes visuales hacia el 200 a.C. nos sugiere que los pintores y escultores también se estaban volviendo cada vez más selectivos en el uso de sus modelos. La formulación definitiva de un verdadero canon escrito de obras artísticas se asocia a Pasíteles, quien escribió cinco tomos sobre obras "maravillosas" y "nobles" a principios del siglo I a.C., y que como escultor estuvo vinculado a la denominada escuela Neoática. El arte clásico, de este modo, nació como equivalente de la literatura clásica, y en la escultura, así como por ejemplo en la tragedia, se eligieron como modelos las obras realizadas en la Atenas del siglo V a.C. Como se deduce de ciertos pasajes, sobre todo de Cicerón y Quintiliano, parece que la cualidad más



58 Electra y Orestes ante la tumba de Agamenón. Obra del siglo I a.C. firmada por Menelao.

apreciada por los artistas áticos antiguos, especialmente por Fidias, era la *phantasia*. Este término puede traducirse por "imaginación", pero también se refiere expresamente a la visión imaginativa de la belleza divina. Esta cualidad permitió a Fidias "añadir algo a la religión tradicional" en su Zeus de Olimpia. Como demuestra Quintiliano, la obra que hacía gala de *phantasia* era considerada un punto culminante y el realismo de Praxíteles y de Lisipo ya se concebía como declive que llevaría a los excesos de Demetrio, quien estaba "más interesado por el parecido que por la belleza". Al parecer, el realismo aristotélico fue sustituido por un idealismo más platónico. La creación que mejor se conserva del movimiento neoático ilustra

lo que este cambio significó en la práctica. Una serena belleza en el rostro y la expresión caracteriza al grupo del siglo I a.C. que suele identificarse con Electra y su hermano Orestes [58] y que fue firmado por Menelao, discípulo de Estéfano, quien a su vez fue discípulo de Pasíteles. La regularidad geométrica del cabello y de los ropajes se aleja deliberadamente del naturalismo. El tema de la escultura, el amor fraternal y la mutua devoción por su padre, refleja un entusiasmo moral, una *pietas*, semejante al que da vida *La Eneida* en el mismo período. Su oposición con la primitiva tradición helenística es evidente. La teoría de la *phantasia* parece presentar matices tanto platónicos como estoicos y probablemente se desarrolló como parte del resurgimiento de estas escuelas en los siglos II y I a.C. Este resurgimiento

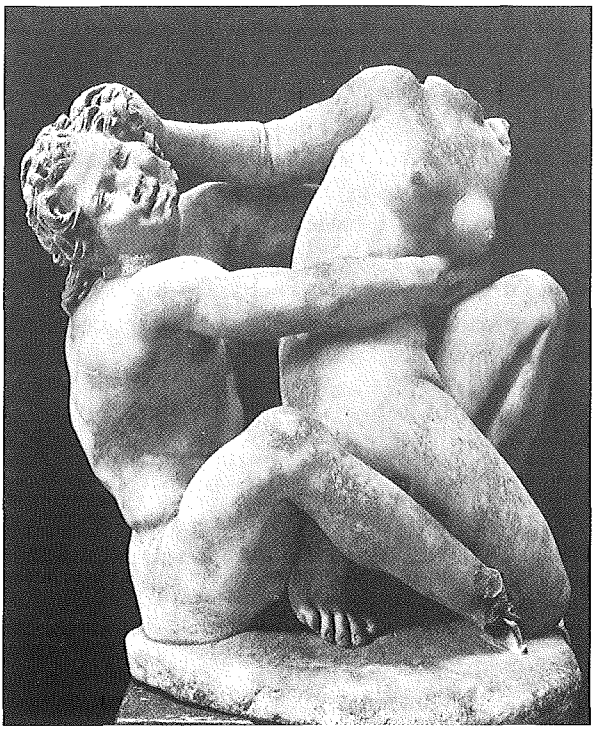
59 Atenea procedente de la biblioteca de Pérgamo, principios del siglo II a.C.

fue promovido por el propio mecenazgo romano que alentó a los escultores neoáticos, y es muy posible que Pasíteles estableciese un vínculo fundamental entre los mundos intelectual y artístico de su época.

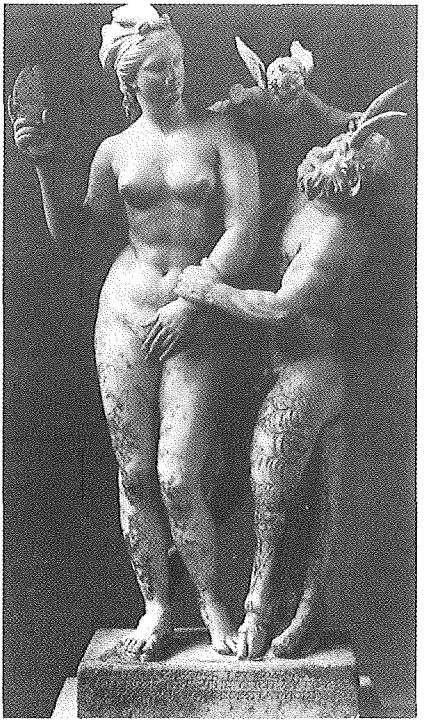
El gasto destinado a las artes siguió el modelo de la crítica de arte. El mecenazgo de artistas vivos disminuyó en el período Helenístico y los nuevos monarcas volvieron a coleccionar obras más antiguas. A principios del siglo III a.C., las obras de los sicionios, tan admiradas por Jenócrates, gozaron del máximo reconocimiento. Ptolomeo III coleccionó pinturas y dibujos sicionios que un tal Arato había comprado para él, "pues", como cuenta Plutarco, "la fama de esa escuela estaba aún en la cima". Esta última observación hace pensar que la escuela sicionia iba a dejar de estar en boga y, ciertamente, los Atálidas de Pérgamo parecen haber desviado definitivamente su atención hacia las obras atenienses del siglo V a.C., adquiriendo, por ejemplo, una versión de la Atenea Partenos de Fidias [59]. En el siglo I a.C. se copiaron grandes cantidades de obras antiguas. Sin duda, este cambio de la adquisición de originales a la adquisición de copias se explica, entre otras cosas, por la enorme presión que se ejercía al mercado cuando la competencia no era sólo entre unos cuantos reyes helenísticos ricos sino entre todos los ciudadanos romanos ricos. Pero es posible que esta transformación refleje también el cambio de valores en la crítica de arte, pues Pasíteles, portavoz de la nueva tendencia, escribió sobre obras de arte y no sobre biografías de artistas, como habían hecho Jenócrates y Duris. Este último se interesó por el papel que habían desempeñado los artistas en la evolución histórica del arte, al disponer de determinadas técnicas de representación de aspectos de la realidad, tales como la luz y la sombra, la profundidad y la emoción. El hecho de que los artistas favoritos de Jenócrates y Duris fuesen elogiados por sus dotes personales se tradujo incluso en una mayor valoración de sus obras inacabadas –situación que, como sabemos, también se dio en el caso de varios artistas del siglo IV a.C.–. Plinio está expresando valores sobre la crítica de arte similares cuando señala que los imprecisos trazos de las obras inacabadas parecen expresar los verdaderos pensamientos del artista. Pasíteles y los artistas neoáticos, no obstante, buscaron cualidades completamente distintas. La mayoría de las obras antiguas que copiaron, por ejemplo el pretil del templo de Atenea Niké en Atenas [14, 153], eran anónimas. Artistas de la talla de Fidias y Polignoto eran más admirados por su visión que por su talento. Sus obras pudieron ser copiadas porque no eran reconocidas como *tours de force*, sino como ideales. Puesto que no eran copias de la realidad, sino objetos de un nivel superior, copiándolas ayudaban a difundir la visión suprema. Aun cuando la práctica de copiar se extendió pronto a todas las categorías artísticas, hemos de señalar que al principio se aplicó a un tipo restringido de obras "clásicas".

Las distintas concepciones de la historia del arte entre el período Helenístico inicial y el período Tardohelenístico dieron lugar a una consecuencia insospechada, de enorme importancia para el futuro estudio de las artes visuales. Según ésta, aunque nuestra imagen de lo que es verdaderamente "clásico" en una obra de arte se asocia a las esculturas en gran parte anónimas de la Acrópolis, nuestra imagen del

60 Copa de vidrio procedente de Begram, Afganistán, con decoración pintada representando los raptos paralelos de Ganímedes (*izquierda*) y de Europa (*derecha*). Período romano.



61 Sátiro y ninfa. Copia romana de un original, probablemente del siglo II a.C.



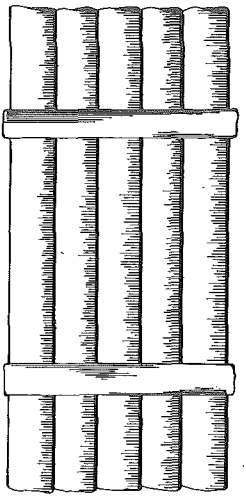
62 Afrodita, Eros y Pan, procedente de la colonia de los posidonios en Delos, *c.* 100 a.C.

artista "clásico" se basa en los artistas de fines del siglo IV a.C., con sus pasiones sexuales, sus encendidas declaraciones y la arrogancia de su conducta social. El resurgimiento neoático triunfó al implantar un nuevo esquema de valores para el juicio de obras de arte, pero al olvidar el papel del artista individual permitió la supervivencia de los principios de Jenócrates y Duris en la materia.

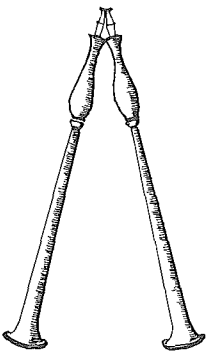
Crítica y clasificación geográfica

En la clasificación geográfica, más que en la clasificación cronológica, parece que los eruditos y artistas helenísticos definieron sus posiciones desde el punto de vista de las culturas precedentes. Como hemos visto en el prólogo, desde antaño existieron en Grecia unas normas de clasificación geográfica y un sistema de valores asociado a ellas. La clasificación regional atendía a sus habitantes, fuesen éstos dorios, jonios o pertenecientes a otros grupos étnicos. Dentro de cada grupo, existían estados individuales, como Corinto y Atenas, y dentro de ellos podían separarse claramente las comunidades rurales y los centros urbanos, alrededor de los cuales se agrupaban. Grecia en su conjunto se diferenciaba de otras regiones. Platón había calificado de "bárbara" la decoración del templo de Poseidón en la Atlántida, insinuando que su opulencia era característica del mundo no griego. Aristóteles, que aconsejó a Alejandro que tratase a los bárbaros como esclavos, también utilizó el término "barbarismo" para calificar el uso excesivo de palabras poco corrientes e hizo del empleo de una lengua verdaderamente griega el primer elemento de un buen estilo. En música, dorio, jonio, eolio, lidio y frigio se utilizaron desde los siglos VI y V a.C. como términos establecidos para clasificar los modos o arreglos de notas de los que se servían los griegos, del mismo modo que nosotros utilizamos las claves. Como hemos visto, Platón rechaza posteriormente en la *República* todos los modos excepto el dorio y el frigio, y en *Laques* también excluye el frigio por estar asociado con una tribu no griega. Un discípulo de Platón, Arístides Póntico, recogió de nuevo la exclusión de todos los modos cuyo origen no fuera griego. Este debate del siglo IV a.C., vehemente y partidista, sobre los géneros musicales según las regiones nos sirve de prototipo para las controvertidas críticas a las escuelas retóricas en el período Tardohelenístico. Probablemente la pintura de este período también fue organizada en un complicado sistema de escuelas regionales aunque resultara más difícil de diferenciar en comparación con la música y sus variados modos. Plinio (*Historia Natural* xxxv, 75) nos cuenta que hasta la época de Eupompo de Sición, a principios del siglo IV a.C., se clasificaba a los pintores en dos escuelas, la heládica y la asiática, pero que posteriormente, la heládica se subdividió en sicionia y ática. El sistemático coleccionismo de maestros sicionios por Ptolomeo III confirma el establecimiento de esta clasificación.

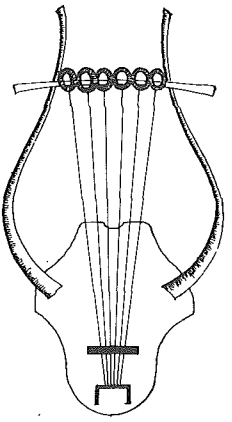
Al engendrar una cultura griega internacional y sustituir las consistentes ciudades-estado, pequeñas geográficamente, por reinos extensos e irregulares, las conquistas de Alejandro dejaron anticuados estos viejos agrupamientos. En tales



a



b



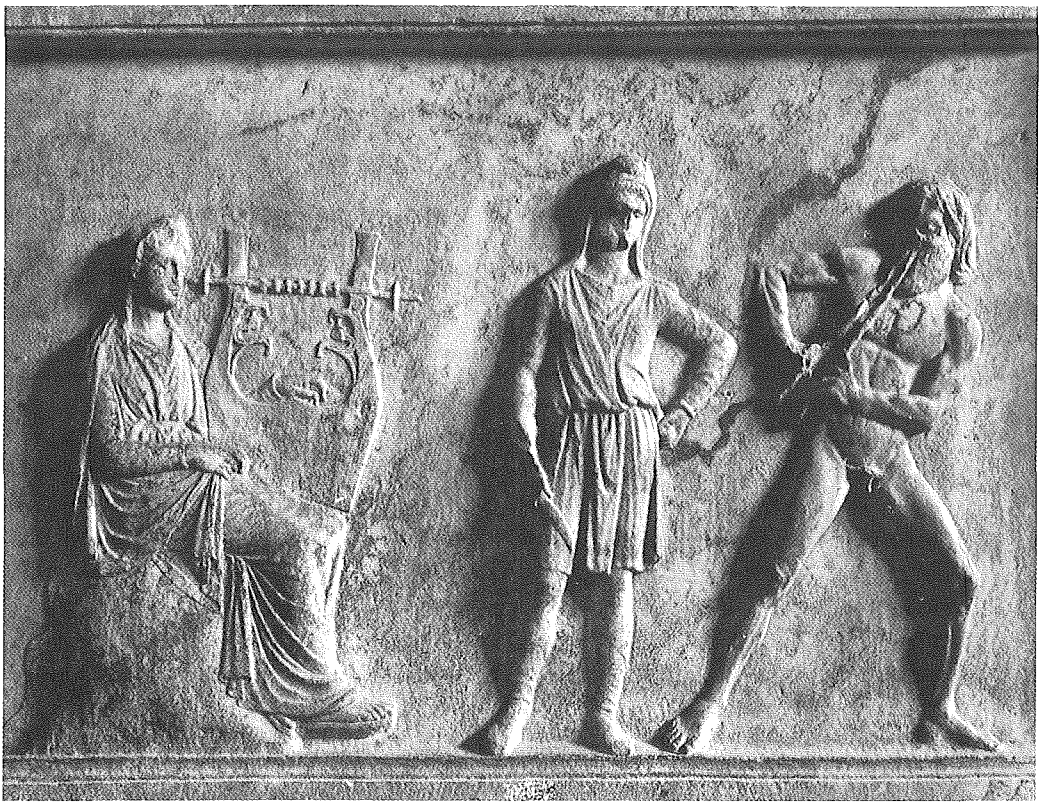
c

63 Instrumentos musicales griegos. *a:* siringa; *b:* doble caramillo y *c:* lira.

circunstancias; la distinción entre la vida rural y urbana, que en este momento se había acentuado más que nunca, proporcionó una forma de clasificación mucho más adecuada. Además, esta distinción resultaba aún más interesante por su asociación con la dualidad paralela entre lo masculino y lo femenino [60]. Ya Aristófanes había opuesto el afeminado lenguaje urbano al rudo dialecto rural. Aún otra dualidad análoga a la anterior era la del hombre y los animales. Los ejemplos procedentes de la literatura y del arte helenísticos confirman que estos tres pares en distintas

combinaciones fueron una ayuda inestimable para clasificar la experiencia. Se ha sugerido que los dos primeros idilios de Teócrito forman un díptico de la vida rural y de la vida urbana; naturalmente los interlocutores del primero son hombres y el único personaje del segundo es una mujer. Otro idilio de carácter aún más urbano recoge la conducta de las mujeres en un festival de Adonis en la populosa Alejandría. Los actores principales de los idilios rurales, que constituían la mayoría, eran hombres. Ya nos hemos referido en el capítulo anterior al estudio de Teócrito sobre el contraste entre el rústico Cíclope, Polifemo, y la enclaustrada Galatea. Galatea tiene la piel blanca y delicada, mientras que Polifemo es consciente de que ella le rechaza por sus pobladas cejas, su enorme ojo y su enorme nariz. Pero es en el *Idilio* xx, que debe de ser posterior a Teócrito, donde se expresa más claramente este contraste. En el mismo, un pastor se lamenta de que le haya rechazado una tal Eunica, quien insiste en que no sabe besar a la manera campesina, pues ella está acostumbrada a besar los labios de caballeros urbanos. Al subrayar el carácter rústico del pastor, ella se había burlado de su barba, de sus labios curtidos, de sus manos sucias y de su olor desagradable. Otro idilio, que no debe pertenecer a Teócrito, describe la seducción de una pastora por un cabrero, al cual confunde con un sátiro. En estos poemas, los protagonistas masculinos tienen barba, son velludos, de piel oscura y generalmente con aspecto de sátiros. Los personajes femeninos son dulces, hermosos y delicados. Encontramos la misma oposición, junto con el enfrentamiento entre la atracción y la repulsión, en un conjunto de esculturas que proceden de originales helenísticos, con temas como Sátiro y Ninfa [61], Sátiro y Hermafrodita, y Pan y Afrodita [62]. En todos los grupos, el personaje masculino es agresivo, mientras que el femenino se resiste. Aunque a menudo no hay nada que vincule estos personajes femeninos a la ciudad, vivirían recluidos como Galatea, a diferencia del sátiro y Pan, personajes que encarnan la vitalidad rústica.

La alusión a Pan nos advierte de la tendencia durante el período Helenístico a asociar regiones geográficas concretas con determinados aspectos culturales, y a considerar que la música era uno de los medios de expresión cultural más evocadores. Pan estaba asociado a la Arcadia y fue en el período Helenístico cuando se impuso la creencia de que aquella región del Peloponeso era la verdadera patria de todos los pastores y el lugar donde se había conservado el modo de vida campesino desde la Edad de Oro. Una de las primeras poetisas procedentes del ámbito rural fue Anite, quien vivió en la Arcadia a fines del siglo IV a.C.: "¿Por qué, rústico Pan, sentado así en el bosque oscuro y solitario tocas tu melódico caramillo? Para que estos novillos puedan pastar las exuberantes briznas de hierba de estas montañas impregnadas de rocío" (*Antología Palatina*, xvi, 231). No cabe duda de que la siringa se asociaba a Pan y a los pastores [63]. Además ocupa, junto con el caramillo griego, un lugar significativo en varios mitos que revelan aspectos de la estética musical griega muy a propósito en este contexto. Según nos cuenta uno de estos mitos, Atenea inventó la flauta, pero la rechazó cuando vio su rostro, deformado y congestionado por los soplidos indispensables para hacerla sonar, reflejado en un estanque. El sátiro frigio Marsias recogió y tocó la flauta, con tan buenos resultados



64 Competición entre Apolo y Marsias. Uno de los tres relieves del pedestal de un grupo escultórico, atribuido a Praxíteles por Pausanias, procedente del templo de Leto en Mantinea, *c.* 300 a.C.

que se vio envuelto en una competición con Apolo y su lira. Apolo fue el ganador porque podía, al contrario que Marsias, cantar al mismo tiempo que tocaba. Una historia similar nos cuenta cómo también Apolo derrotó con su lira a Pan y su siringa. Estos cuentos revelan dos inconvenientes inherentes a los instrumentos de viento. Deforman la cara del intérprete y le impiden cantar y tocar al mismo tiempo. El hecho de que el arcádico Pan y el sátiro frigio olvidaran estas desventajas revela sus afinidades con los animales, del mismo modo que la conducta de Atenea y Apolo expresa el divino respeto de los griegos por el habla articulada y por la belleza del rostro humano.

El núcleo fundamental de estos mitos debió de haberse originado poco después de la primitiva invasión del Peloponeso y de Asia Menor por pueblos de habla griega. Ya en la obra de Homero, los elegantes rapsodas que entretienen a los héroes griegos tocan una especie de lira, mientras se cuenta que la música de flauta proviene de la asiática Troya. Más tarde, desde la época de las guerras Médicas

hasta las conquistas de Alejandro, el desprecio de los griegos por los asiáticos justificó la ilustración de distintos aspectos de la historia de Marsias por Mirón, Zeuxis y Praxíteles [64]. Muchos escritores clásicos subrayan las asociaciones aristocráticas y conservadoras de la lira dentro de la cultura griega. Píndaro habla de su "lira doria". Pratinas dice que "la flauta debe bailar detrás de ella y ser su servidora". En *Leyes*, Platón se queja de que el gusto del pueblo esté provocando que los tañedores de lira se esfuercen por imitar el ruido oscilante de la flauta. Esta queja debe relacionarse con la recurrente preferencia de Platón por el modo musical dorio. Según Ateneo, hacia finales del siglo V a.C. Telestes sostenía que "el rey frigio de la flauta hueca [fue] el primero que entonó armónicamente el oscilante compás lidio, rival de la musa doria". Según parece, hacia el 400 a.C. el gusto popular tendió a sustituir el "firme" modo musical dorio, basado en los rígidos acordes de la lira, por el modo frigio, que explotaba los inciertos gorjeos de la flauta. Evidentemente, las críticas de Platón residían en la opinión, que también recoge Ateneo, de que el son de la lira solía calmar las emociones, mientras que el son de la flauta solía estimularlas. Teóricamente las notas oscilantes de la flauta se correspondían con un estado de ánimo irritable. Históricamente la flauta era uno de los instrumentos más tocados por las mujeres, especialmente por las de vida airada. Si necesitáramos más pruebas para demostrar la decadencia musical de la varonil música doria interpretada con la lira, éstas podrían encontrarse en la tendencia a sustituir las series de notas más sencillas por una escala cromática de abundantes colores (*chrōmata*) sensuales. Además, la teoría armónica pudo describir las cada vez más populares tonadas frigias por ser de escala más aguda que las tonadas dorias y, por tanto, relativamente más apropiadas para el registro femenino.

La evolución de la teoría y la práctica musicales en los años que preceden al período Helenístico resulta especialmente significativa porque la música, con sus precisos fundamentos matemáticos, era con mucho la expresión artística más ampliamente estudiada y valorada en la época. En consecuencia, los griegos establecieron muchas normas estéticas en relación con la música. Resulta igual de importante advertir que estas normas fueron implantadas por filósofos que, al buscar modelos de orden en el mundo, simplificaron y falsificaron hábilmente la verdad histórica. Podemos contrastar la generalización de Aristóteles, el filósofo, en la *Política* de que el dorio es un modo masculino, con la pragmática observación de su discípulo Aristóxeno, teórico musical, de que las muchachas solían utilizar el modo dorio en sus canciones. Naturalmente, las formulaciones de los filósofos dominaron los conceptos generales. Sería interesante saber si Apolonio, el *eidographos* y bibliotecario de Alejandría que a principios del siglo II a.C. clasificó los poemas líricos griegos en dorios, frigios, lidios, mixolidios y jonios, fundamentó su clasificación en generalizaciones filosóficas sobre la conveniencia del modo al tema o en las diferencias técnicas de los acompañamientos musicales. Teniendo en cuenta que la notación solamente fue sistematizada a comienzos del período Helenístico [116] es poco probable que se conserve gran parte de la música primitiva. Las fuentes también dicen que Apolonio clasificó los poemas según las categorías a las cuales "pa-

recían" pertenecer, insinuando que carecía de diferencias técnicas absolutas para establecer su clasificación.

Sin embargo, sería erróneo creer que las normas específicamente platónicas fuesen ampliamente aceptadas en el mundo helenístico. Como ya hemos visto, Aristóteles había demostrado que las emociones eran una parte esencial de la psicología humana. De este modo era imposible que la preferencia de Platón por la música doria interpretada con la lira tuviera alguna importancia, debido a la cada vez más creciente popularidad de los instrumentos de viento. En efecto, Teócrito, que eligió con sumo cuidado un dialecto dorio arcaico para sus idilios y les confirió un carácter predominantemente masculino, se refiere casi por entero a instrumentos de viento. Sin embargo, de entre todos ellos prefiere la siringa de los pastores a la flauta, demostrando de este modo que el instrumento de viento le atraía más por su carácter primitivo que por su débil feminidad. En lugar del instrumento del frigio Marsias adopta el del griego Pan, ya que por sus múltiples tubos de tono fijo comparte algunas características con la lira y, al no tener que soplar directamente como en la flauta antigua, no deforma el rostro tanto. Aunque Teócrito coincide con Platón en las asociaciones masculinas de la cultura doria y también en sus saludables características preurbanas, sus primitivos dorios no son intelectuales amantes de la lira que encarnen los ideales de la aristocracia conservadora, sino pastores asalariados que expresan sus emociones con la ayuda de rudimentarias siringas. Sabemos gracias a Probo que Teócrito eligió el dialecto dorio porque en esa época presentaba connotaciones expresamente rústicas. Aunque sin duda era dorio de nacimiento, nunca empleaba esa lengua en la conversación. Ocurrió lo mismo con su contemporáneo Herondas, quien trabajó también en la doria Cos y quizá fuese dorio de nacimiento, pero se limitó a usar el dialecto jonio en sus *mimiambos*. Tales poemas representan escenas de la vida urbana cuyos personajes principales son, casi en su mayoría, mujeres. Parece muy probable que Herondas describa deliberadamente la esencia de un mundo jonio, urbano y femenino como reverso de la imagen de Teócrito, que es dórica, rústica y masculina. Esta idea la encontramos sobre todo en el *mimiambo* titulado *El sueño*, donde describe alegóricamente su victoria frente a un grupo de cabreros en una competición musical en Cos y declara su intención de seguir cantando para los jonios.

Podría pensarse que ambos poetas eligieron diferentes dialectos sólo porque el primero estaba imitando los mimos de Sofrón, que eran dóricos, y el segundo los coriámbicos de Hiponacte, que eran jónicos; pero la verdadera oposición de sus temas predilectos, una oposición que no se halla en sus modelos, requiere una explicación más coherente. No ocurre lo mismo con Calímaco, quien escribió, como Teócrito y Herondas, en la primera mitad del siglo III a.C. Cuando Calímaco cambia los hexámetros homéricos de sus primeros *Himnos*, por los elegíacos dorios de los *Himnos* v y vi, los yámbicos jonios de los *Yambos*, etcétera, simplemente está imitando la métrica, el dialecto y la forma literaria de distintos modelos más antiguos. Estos ejercicios estilísticos tan depurados se ajustaban a su labor de investigación en la biblioteca de Ptolomeo. Sin embargo, es interesante

que aún creyese necesario defenderse a sí mismo en el *Yambo* xiii contra quienes le criticaban por la variedad de su métrica, de su dialecto y de su vocabulario: variando el modo de sus poemas, afirmaba seguir las reglas del arte y no de la naturaleza. Indudablemente Calímaco, como dorio nacido a fines del siglo IV a.C., debió de haber hablado la lengua de sus contemporáneos y compatriotas. No obstante, al aislarse de su entorno espacio-temporal, pudo elegir su modo de expresión. Su preferencia por diferentes combinaciones de dialecto y de métrica equivalía a una elección de estilo para cada obra. No cabe duda que el aislamiento de Calímaco de su entorno natural fue posible, en primer lugar, por su traslado a una nueva comunidad, Alejandría, que carecía de carácter "propio"; en segundo lugar, por su relativo aislamiento incluso dentro de esa comunidad, en una institución consagrada fundamentalmente a la organización del conocimiento en forma de documentos escritos, y por último, por el hecho de que todas sus creaciones literarias surgieron también bajo la forma de una escritura carente de cualquier necesaria relación con la lengua de su propia época. Estos factores influyeron mucho menos en Teócrito y Herondas, quienes trabajaron ajenos al Museo en Siracusa y Cos, comunidades más antiguas y de carácter totalmente arraigado. Ambos poetas podían afirmar que su lenguaje guardaba relación con el entorno en el cual vivían: la mujer siracusana del *Idilio* xv de Teócrito justifica su marcado acento dórico afirmando que Siracusa es una ciudad doria: Herondas dice al final de *El sueño* que está escribiendo para un público jonio.

Es difícil describir la pérdida del sentimiento de identidad regional por parte de los griegos tras la aparición del mundo helenístico. Pero sus efectos son palpables. Entre toda la creatividad y la erudición que marcaron los siglos posteriores a las conquistas de Alejandro, apenas hallamos señas de identidad de ninguna escuela regional en literatura ni en filosofía, en música ni en pintura, en escultura ni en arquitectura. No hallamos referencia alguna a la escuela literaria de Alejandria, ni a la filosofía de Pérgamo, a la música siria ni a la escultura rodia. La nueva situación psicológica queda reflejada por el hecho de que se creyera que ni las ciudades, ni los reinos, ni las razas presentaban rasgos inalterables, incluso durante breves períodos de tiempo, en una época en que los rasgos de los grupos culturales y políticos más antiguos, de carácter dorio o jonio, espartano, ateniense o corintio, llegaron a ser reconocidos como realidades. El griego helenístico se esforzaba por definirse a sí mismo desde el punto de vista del mundo prehelenístico. Pericles pudo promover las hazañas más importantes de los atenienses apelando a su sentido de identidad política, porque los atenienses tenían una diosa, una lengua y un arte propios. Los Atálidas de Pérgamo, con sus dioses adoptados y sus instituciones importadas, sus artistas contratados y sus eruditos seducidos, se esforzaron indudablemente por ser más áticos que los habitantes de Alejandría; pero no sabemos hasta qué punto ambicionaron una proeza específicamente pergamena. Por esta razón, no se hallará en este libro ninguna mención a las diferentes escuelas regionales del arte Helenístico, sobre todo en lo que se refiere a la escultura, que los artistas anteriores habían intentado abandonar.

La elección de estilos en Alejandría y Siracusa

Sería interesante, sin duda, determinar de qué modo los diferentes mecenas y artistas del mundo helenístico reaccionaron ante las diferentes opciones que estaban a su disposición y conocer cómo eligieron expresarse mediante la selección de temas y estilos. Desgraciadamente, la investigación en este campo es arriesgada. Resulta tentador comparar, por ejemplo, las copas de plata de Alejandría con las magníficas esculturas de Pérgamo, pues tenemos constancia de ambas. Pero es difícil saber hasta qué punto podemos percibir verdaderamente algunas diferencias fundamentales entre el arte de ambas comunidades o si somos engañados por las cualidades no esenciales de los restos conservados. Por este motivo, es muy importante comparar las semejanzas, y podemos hacerlo gracias a que, afortunadamente contamos con dos descripciones helenísticas acerca de dos grandes barcos construidos para monarcas rivales.

Ambas descripciones se conservan por casualidad en la obra del escritor tardorromano Ateneo. El primer barco era un navío de altamar construido para Hierón II de Siracusa, el segundo se construyó para que Ptolomeo IV navegara por el Nilo. Estos barcos no sólo eran comparables por ser contemporáneos a fines del siglo III a.C., sino también por tratarse de palacios flotantes de considerable valor arquitectónico. El exterior del barco de Hierón estaba rodeado de *atlantes*, esto es, figuras masculinas de gran tamaño como las del Olimpieo de Acragas, que soportaban un entablamento decorado con triglifos. Así pues, sus formas eran claramente dóricas y evocaban directamente los monumentos más importantes de la Sicilia prehelenística. Un poema inscrito en el barco decía que los gigantes le habían hecho navegar por senderos celestiales, mientras que las grandes letras de la proa proclamaban que su constructor era Hierón el Dorio. Estos rasgos casi confirman que la finalidad de la arquitectura del barco era la de ser interpretada, junto con las inscripciones, como expresión del carácter dorio de Hierón. La inclusión de un gimnasio en la disposición del interior, junto con los gigantes masculinos del exterior, se corresponderían con el interés de los dorios por la virilidad, al igual que los mosaicos del suelo, que representaban escenas de la *Ilíada*. Naturalmente, no se mencionan rasgos similares en el barco de Ptolomeo. El único orden identificado en este barco es el corintio, si, como parece probable, es lo que significaba el término *Korinthiourgēs* (de arte corintio), utilizado para describir los capiteles de la sala principal (*oikos*). El capitel corintio con su decoración de hojas de acanto, era el tipo de capitel más elaborado que conocían los griegos, en fuerte contraste con el sencillo orden dórico. Como los corintios eran famosos sobre todo por su lujuria y su lascivia, la mera presencia de capiteles corintios quizá sugiriese una escala de valores muy diferente a la del barco de Hierón. No nos sorprende la ausencia de un gimnasio en el barco de Ptolomeo; en su lugar hay un simposio o sala para beber. En lugar de las ilustraciones de la *Ilíada*, hay un templo dedicado a Dioniso decorado con retratos de los miembros de la familia real. La impresión general que sacamos del barco de Hierón es que se caracterizaba por su austeridad estética. Su

65 Templo de Isis en Filé, Egipto, a partir del siglo III a.C.

ordenación se califica de *symmetron* (proporcionada). El barco de Ptolomeo, bien al contrario, satisfacía más a los sentidos que al espíritu, debido a su carpintería de cedro perfumada, su oro y sus mármoles variados. La sensación de contraste entre ambos barcos no se ve debilitada por la presencia de templos dedicados a Afrodita. Esto es sólo una prueba del dominio universal del amor sexual en el mundo helenístico. El hecho de que el templo del barco siciliano fuese una isla de sensualidad con sus mármoles multicolores, sus pinturas, sus esculturas y sus copas, solamente sirve para agudizar el contraste con el resto del barco.

Nos equivocaríamos al sugerir que Ptolomeo quería aparecer como corintio y Hierón como dorio. Cada soberano, no obstante, se expresaba en términos arquitectónicos que, por su nomenclatura y sus asociaciones, resultaban completamente distintos. Sabemos que Hierón envió su barco como obsequio a Ptolomeo y, a su llegada a Alejandría con la inscripción en la proa, pudo haber sido tan conscientemente dorio como la mujer siracusana de Teócrito. Quizá el sentimiento de rivalidad con los dorios, análogo a los sentimientos de Herondas, también motivase la construcción del barco de Ptolomeo.

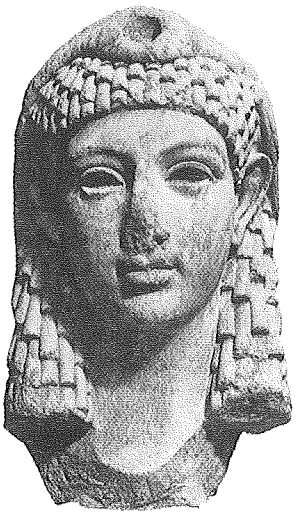
Otro rasgo distintivo del barco de Ptolomeo era su comedor, construido, conforme dice el texto, completamente "a la manera egipcia", esto es, con columnas

decoradas con bandas negras y blancas, cuyos capiteles estaban tallados a modo de capullos de rosa y decorados con flores de loto y de palma. Así pues, las formas guardaban estrechos paralelismos con los tipos de columna basados en formas vegetales, que nos resultan tan familiares desde la época primitiva de Egipto. Esta sala, junto con el *oikos* corintio, debió de ser la más suntuosa del barco, y Ptolomeo parece mostrar un considerable respeto por las formas egipcias, sobre todo porque esta dependencia no es el recinto de ningún templo antiguo, en el cual sería necesario continuar la tradición del arte faraónico [65], sino un entorno privado donde no lo sería hacer concesiones a las exigencias del pueblo. Probablemente, la construcción de estas dos salas en el barco demuestra hasta qué punto la familia real macedonia de Egipto sentía que su fidelidad estaba dividida entre dos culturas. La necesidad de reconocimiento de las tradiciones de sus súbditos griegos y egipcios, llevó a Ptolomeo I a introducir el culto de una nueva divinidad, Sérapis, que encarnaba los rasgos de Osiris y Apis así como los de Dioniso y Plutón [66]. El santuario de Sérapis en Menfis, con su mezcla de estilos griegos y egipcios tanto en arquitectura como en escultura, revela el mismo eclecticismo artístico que el barco de Ptolomeo. Todo un conjunto de estatuillas y cabezas procedentes de lugares

66 Busto de Sérapis realizado en basalto verde. Versión romana de un original de Briaxis, *c.* 300 a.C.

como Alejandría revela la combinación de distintos rasgos, tales como un tocado egipcio y una túnica griega, o elementos estilísticos, tales como un rostro con nariz, ojos y boca de minuciosidad griega en contraste con la frente, los pómulos y el mentón dotados de la simplicidad geométrica y coherencia habituales en el arte egipcio [67]. El fruto de esta fusión es en realidad un nuevo estilo y, por tanto, se diferencia genéricamente de la yuxtaposición de modos existentes que encontramos en la arquitectura egipcia del período.

Este último punto nos sirve para subrayar una diferencia fundamental entre las artes de la Antigüedad. Tanto en la arquitectura como en la música, los modos se distinguían completamente a partir de una base matemática. Las proporciones y los detalles de los órdenes dórico, jónico y corintio fueron recogidos en textos escritos, al igual que los órdenes arquitectónicos egipcios. En escultura y en pintura, pese a los esfuerzos de artistas como Policleto o Pánfilo, se había demostrado la imposibilidad de formular reglas de representación tanto matemática como verbalmente. A lo máximo que se había llegado era a la caracterización general de diferentes artistas y escuelas. Por ello, los pintores y los escultores apenas eran capaces de articular las mismas referencias estilísticas que les resultaban tan sencillas al músico y al arquitecto. La misma distinción existía, aunque con menor nitidez, entre la poesía y la prosa. El rígido carácter de los metros poéticos y su estrecha asociación con formas musicales concretas aseguraba que los estilos poéticos fuesen más fácilmente definidos y conscientemente imitados que las formas en prosa. Retóricos y teóricos como Gorgias, Aristóteles y Hegesias, quienes intentaron establecer normas y principios de estilo para la prosa hablada, acostumbraban a introducir recursos métricos cada vez más rígidos. Por otra parte, el estilo esmeradamente rítmico de Hegesias fue el primer y único estilo retórico que recibió un nombre, el de



67 Cabeza de una princesa egipcia, período ptolemaico.

asiático. Sabemos que los estudiosos tardohelenísticos en la materia, que inventaron la clasificación, opusieron el estilo asiático y el ático, pero el último siempre permaneció como un término mucho más generalizado. Resultaba mucho más difícil definir sus inherentes cualidades de sencillez y claridad, las cuales se atribuyeron a los mejores oradores áticos del siglo IV a.C., que los elaborados recursos artísticos utilizados por Hegesias en el Asia Menor del siglo III a.C.

Parece que la implantación de diferentes estilos, o mejor dicho, de "caracteres" o "modos", como se les denominaba en la Antigüedad, fue más sencilla en unas artes que en otras y, del mismo modo, la utilización de dichos estilos para hacer referencias concretas fue más habitual en artes como la arquitectura y la poesía. Además, es comprensible que en un arte como la retórica fuese posible elegir entre planteamientos estilísticos más o menos conscientes. Merece la pena señalar que las dos principales alternativas que surgen por entonces son un estilo afectado o asiático y otro más natural o ático. Esto nos ayuda a comprender mejor el contraste entre los barcos de Ptolomeo y de Hierón, pues la sucesión de ambientes elaboradamente estilizados en el barco egipcio refleja sin duda un enfoque más artificioso, es decir, sumamente trabajado y calculado, mientras que el barco siciliano posee menos rasgos "estilísticos" y, en la medida que los tiene, revelan un firme respeto por la naturaleza tanto en el gimnasio como en el jardín de la cubierta, y por la sencillez en el uso del orden dórico.

La elección de estilos en la arquitectura

En ninguna otra manifestación artística los modos resultan tan claramente identificables como en la arquitectura. La mayor parte de los edificios griegos que incluyen una columna o un entablamento pueden identificarse sin duda alguna como dóricos, jónicos o corintios. De ahí que la distinta condición de los barcos de Ptolomeo y Hierón aparezca contundentemente en las diferentes arquitecturas de ambos barcos. De ahí también que pueda resultar muy instructivo el estudio de la manera en que se utilizaron estos modos u órdenes por todo el mundo helenístico. En el párrafo anterior hemos caracterizado el dórico por su sencillez y naturalidad, y el corintio por su complejidad y amaneramiento. Al principio del libro, cuando analizábamos el relato de "Hércules en la Encrucijada" de Pródico, sugerimos que el jónico ya podía oponerse al dórico de la misma forma. Si examinamos los tres órdenes globalmente, el dórico y el corintio parecen los extremos, mientras que el jónico sería el orden intermedio. La morfología de los tres capiteles en conjunto ilustra perfectamente una de las paradojas de la crítica de arte, esto es, que la representación de formas naturales se asocia con lo artificial, mientras que la ausencia de tales representaciones se considera expresión de la esencia de la propia naturaleza. La encarnación de esta paradoja, además de constituir una escala de grados de ornamentación mínima, moderada y máxima, probablemente explica que estos tres órdenes hayan encontrado un hueco en la arquitectura europea durante tantos

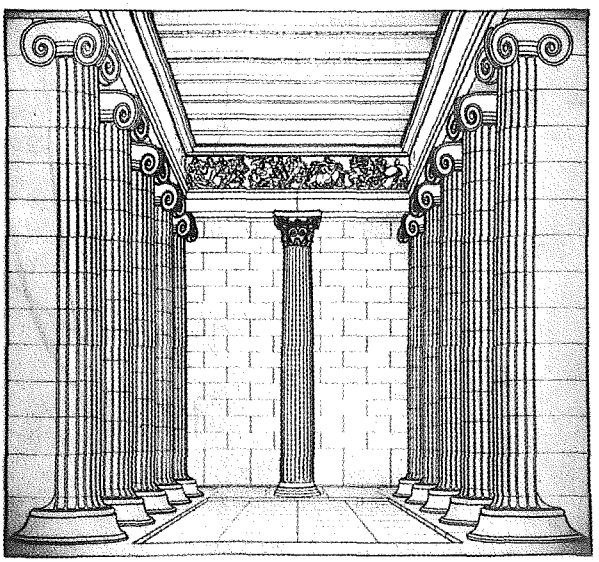
siglos. En el período helenístico se reconoció por vez primera el potencial significado de los tres órdenes, lo cual reflejaba tanto la fascinación de la gente de la época por las oposiciones subyacentes como la rivalidad cualitativa entre la pureza de la naturaleza y el refinamiento de los artefactos humanos. El proceso por el cual este reconocimiento pudo finalmente materializarse puede documentarse en todo un conjunto de monumentos.

Ya nos hemos referido a la ruptura de las barreras que en sus orígenes separaban la tradición dórica de la Grecia continental y la tradición jónica de Asia Menor. La inclusión de elementos jónicos en la arquitectura ateniense de fines del siglo V a.C. parece haber sido una muestra de solidaridad racial [12], como se manifiesta claramente en el caso del Erecteón [13]. El hecho de que se utilizase el orden jónico en el pasaje interior de los Propileos y acaso en la cámara trasera del Partenón, edificios que eran fundamentalmente dóricos, nos sugiere la creencia de que este orden resultaba muy apropiado para el interior de los edificios. Suele argumentarse que esto respondía a que tenía una altura relativamente mayor, gracias a la cual podía soportar las cubiertas interiores, colocadas a un nivel más alto que los arquitrabes del exterior, pero el uso de columnatas dóricas sobre las jónicas en la cámara principal del Partenón revela que la altura no fue un factor determinante. Si se utilizaron columnas jónicas en la cámara trasera del Partenón, fue por motivos raciales, puesto que allí se guardaba el tesoro de Atenea, incluyendo los fondos de la confederación básicamente jónico-délica. Aún nos quedan las columnas jónicas del interior de los Propileos y también las del interior del templo de Apolo en Basas [68], construido bajo el influjo ateniense en el período comprendido entre el 430 y el 410 a.C. Pese a que en ambos casos el factor de la altura pudo haber influido de algún modo, también es posible que respondiese al deseo semejante, aunque menos explícito, de introducir rasgos distintivos jónicos que encarnasen una arquitectura "birracial" sin colocarlos en un lugar demasiado visible. Pericles declaró que Atenas sería una escuela para el resto de Grecia y no cabe duda de que, bajo su mandato, los atenienses desearon indudablemente que su ciudad y sus santuarios fuesen un lugar de encuentro tanto para los dorios como para los jonios. Es posible que la construcción del templo de Basas, quizá tras la epidemia del 430 a.C., representara el deliberado intento de los atenienses por revelar el mensaje de no exclusividad al mismo corazón del Peloponeso.

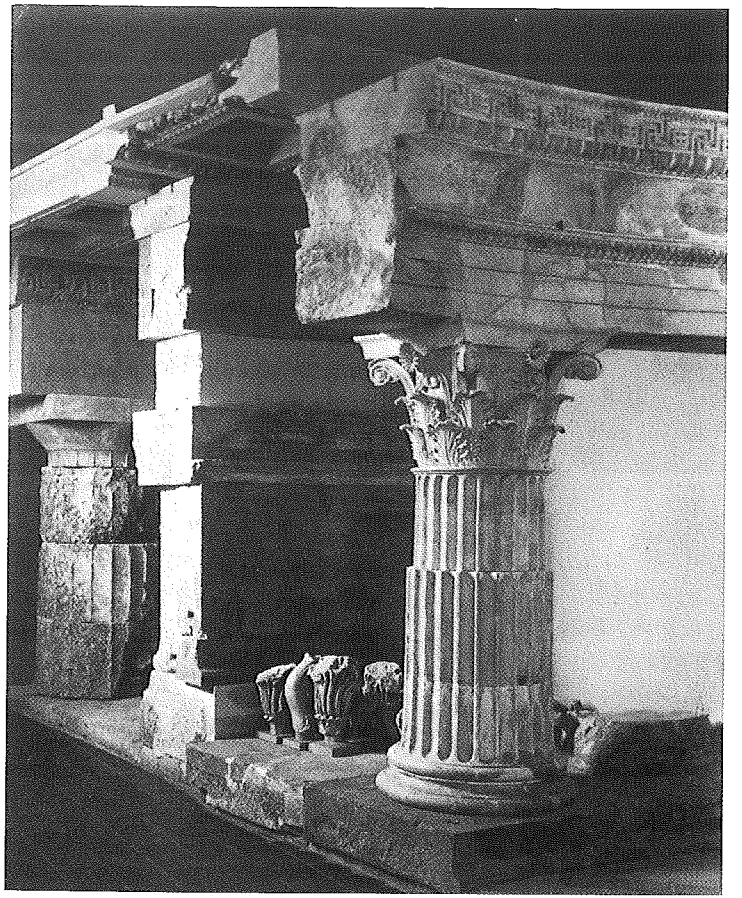
En el templo de Apolo en Basas también hallamos por primera vez el capitel corintio. Parece que fue utilizado en una o quizá en tres columnas de la parte más interior de la cella. Es posible que su gran riqueza marcase también la mayor solemnidad de la zona más próxima a la estatua de culto. La inspiración para esta nueva y suntuosa forma de capitel parece derivar del mobiliario y de la decoración de interiores. Calímaco, a quien Vitruvio atribuye la invención del capitel corintio, también realizó una chimenea de bronce con forma de palmera para el Erecteón, y tanto la aparición de palmas junto a los acantos en los capiteles corintios más antiguos de Basas y Delfos como las formas abiertas del capitel sin duda hacen pensar en la metalistería. La semejanza entre el capitel corintio y el que aparece en la

columna sobre la cual se posa la Niké en la Atenea Partenos de Fidias [4], también sugiere un origen en las artes decorativas. Independientemente de sus orígenes, el orden corintio sigue asociándose firmemente a los interiores y cuando aparece quizá por vez primera en una fachada, en el Monumento corégico de Lisícrates (después del 334 a.C.), no se utiliza en un verdadero edificio sino en una reproducción a gran escala de una mesa para las ofrendas. El argumento más convincente para explicar el origen del capitel corintio en la artesanía del bronce es el término *Korinthiourgēs* (de arte corintio), que en los textos helenísticos se aplicaba a los capiteles y que normalmente se utilizaba para referirse a un tipo de bronce de gran valor que posiblemente se producía en aquella ciudad.

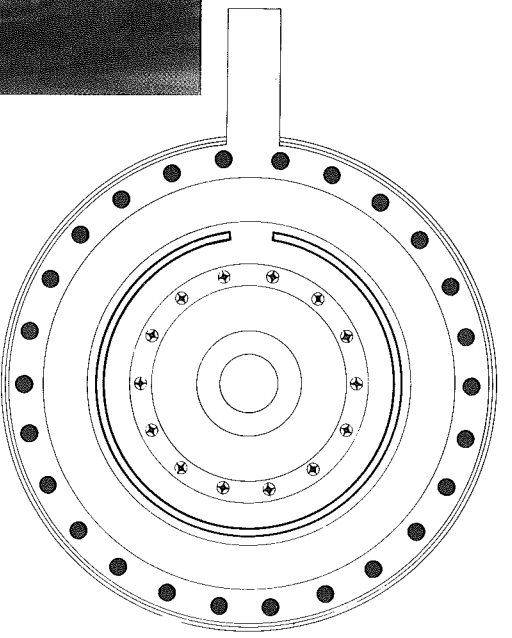
Así pues, parece que el orden corintio implicaba una asociación primordial con el mundo de la decoración de interiores. Se encuentra en el interior de muchos edificios del siglo IV a.C. Se combina tanto con exteriores dóricos, como en los *tholoi* o estructuras circulares de Delfos y Epidauro [69-70], en el templo de Ártemis [71] y en otros edificios de este último emplazamiento y en el templo de Atenea Alea en Tegea, como con exteriores jónicos, como en el Filipeo de Olimpia y en el templo de Apolo en Dídima, si bien en este último edificio no fue utilizado en la cella, pues estaba a cielo abierto, sino en el área oracular más importante, que estaba cerca de la entrada. Según se deduce de todos estos ejemplos, parece que el orden corintio llegó a asociarse definitivamente a las zonas más sagradas del interior de los templos, a diferencia del dórico y del jónico. Los griegos fueron poco proclives a utilizar el corintio en las fachadas pero, tras aplicarlo en el exterior de algunas construcciones periféricas de menor importancia, recibió el reconocimiento final en el templo más importante de la Grecia continental, el Olimpieo de Atenas [72], construido después del 174 a.C.



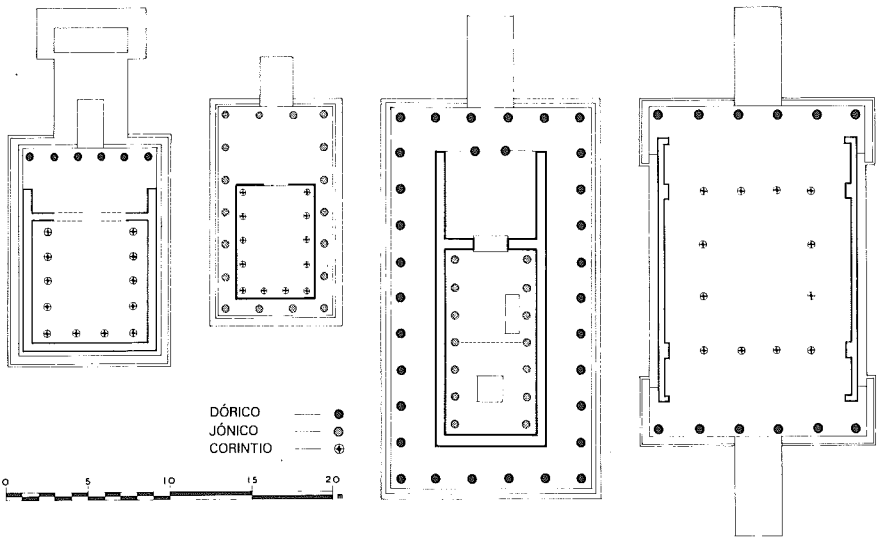
68 Reconstrucción del interior del templo de Apolo, Basas, finales del siglo V a.C.



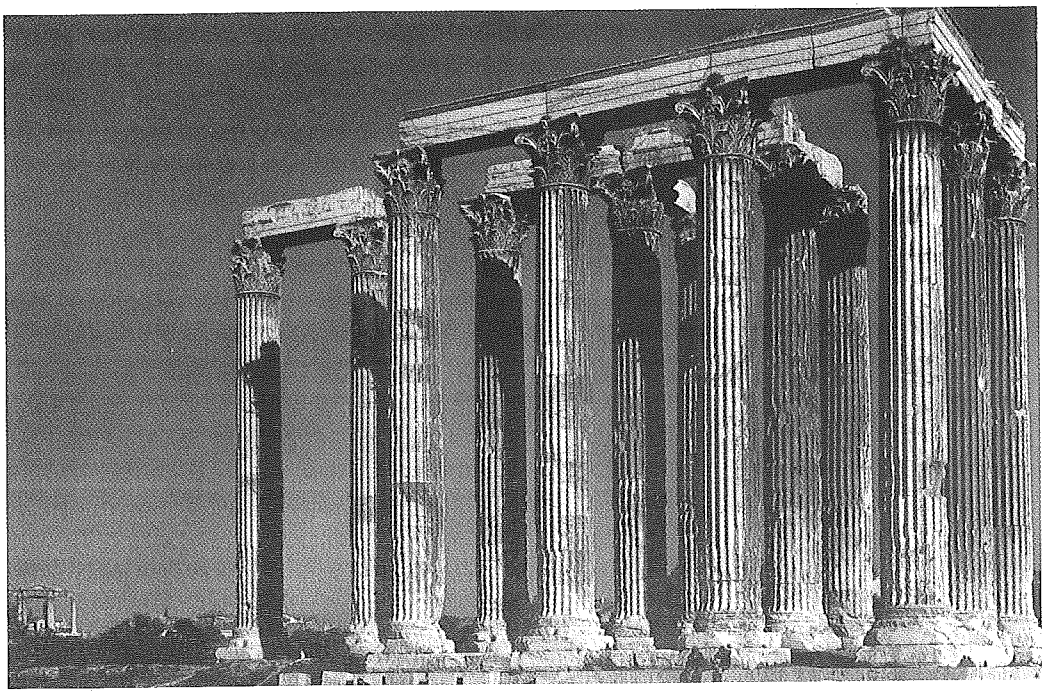
69 Tholos, Epidauro, mediados del siglo IV a.C.



70 Plano del Tholos, Epidauro, representando la disposición de los órdenes.

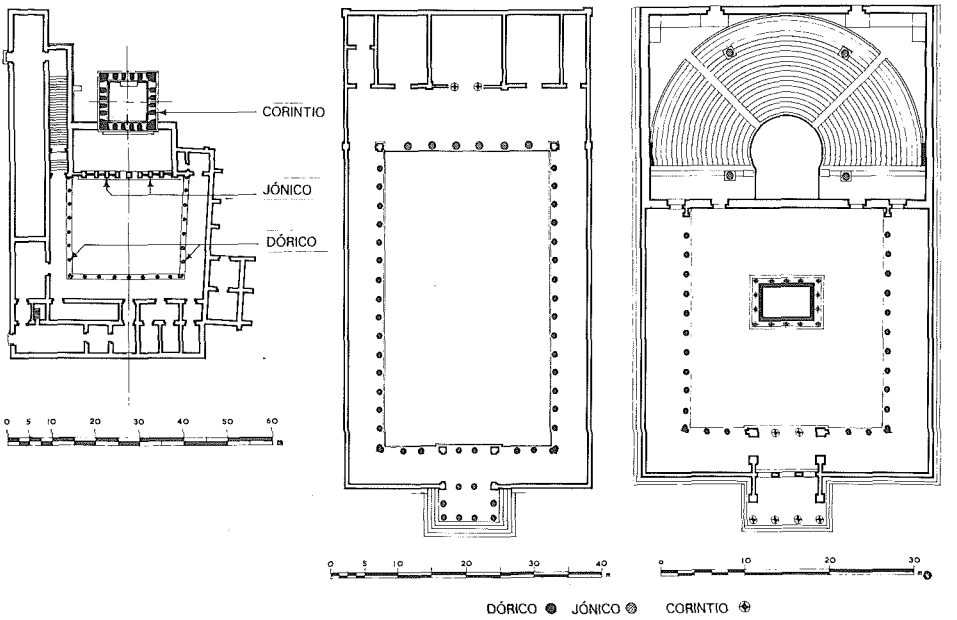


71 Planos de edificios del siglo IV a.C. de Epidauro, representando la disposición de los órdenes. *De izquierda a derecha:* templo de Ártemis; templo L (templo de Afrodita); templo de Asclepio; Propileos.

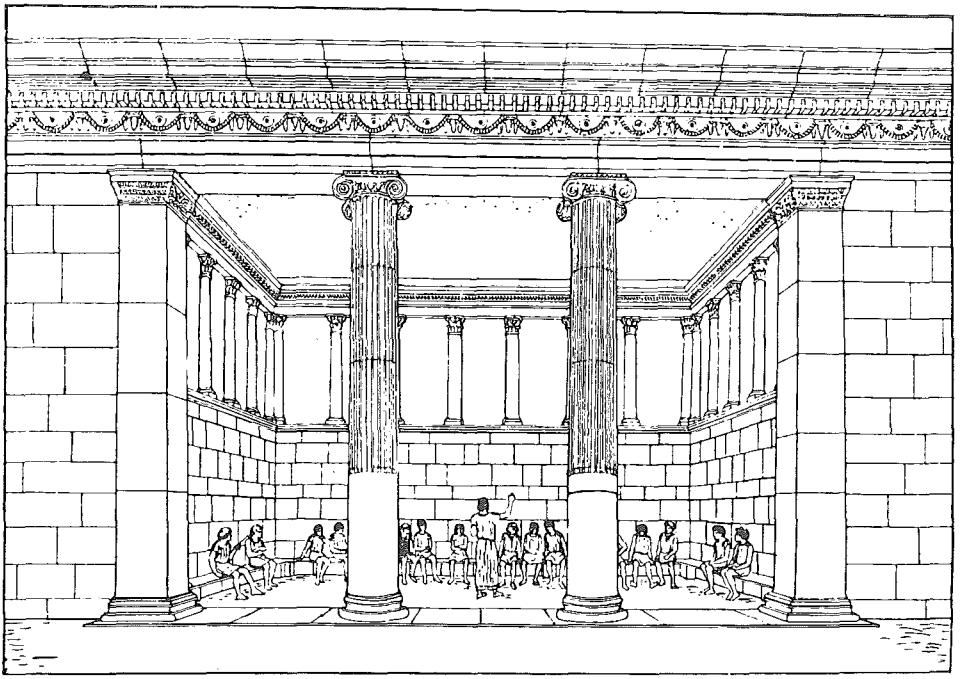


72 Templo de Zeus Olímpico, Atenas, comenzado en el 174 a.C. como culminación parcial de un proyecto de fines del siglo VI a.C. concebido por los hijos de Pisístrato.

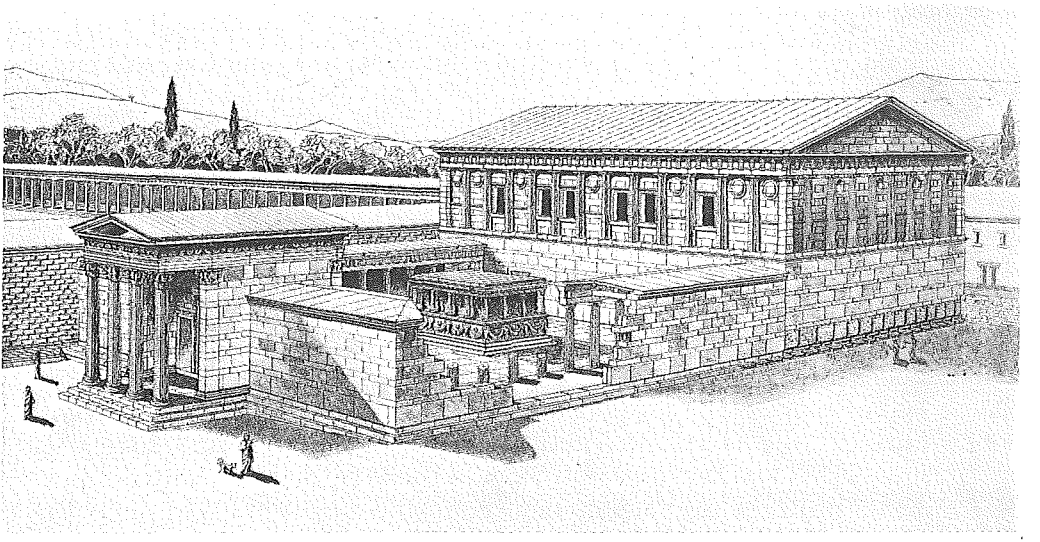
Nos gustaría creer que este reconocimiento de la importancia del orden corintio se corresponde con la decadencia del prestigio del dórico y la consiguiente aceptación del jónico como orden intermedio. Esto es exactamente lo que ocurrió, aunque no todo al mismo tiempo. En ocasiones, el dórico se utilizaba todavía en los templos durante el período Helenístico, pero cada vez más raramente, mientras que el jónico mantiene su condición e incluso se emplea en templos de mayor importancia, como los santuarios proyectados por Hermógenes en el siglo II a.C. Sin embargo, la prueba más indiscutible de la posición relativa de los órdenes nos la ofrecen todo un conjunto de edificios helenísticos, en los cuales se utilizaron conjuntamente [73]. Son típicos los gimnasios del siglo II a.C. de Priene y Mileto. El gimnasio inferior de Priene tiene un patio rodeado de columnas dóricas, tras él y en el lado norte, una fila interior de columnas jónicas conduce al aula o *ephē-beion*, que tiene unas ventanas enmarcadas en orden corintio [74]. En Mileto, solamente tres lados del patio son dóricos, pero tanto el pórtico de entrada meridional como todo el lado norte son jónicos; el *ephēbeion*, también en el lado norte, presenta rasgos aún más corintios que en Priene. El Buleuterion o Casa Consistorial [75], construido también en Mileto hacia el 170 a.C., presenta una disposición algo similar, pero tanto el propileo de entrada como el templete del centro del patio son corintios; el patio mismo es dórico, así como la decoración mural del interior



73 Planos de edificios del siglo II a.C., representando la disposición de los órdenes. *De izquierda a derecha:* Heroon de Pérgamo; gimnasio helenístico de Mileto; Buleuterion de Mileto.



74 Reconstrucción del aula del gimnasio inferior, Priene, *c.* 130 a.C.



75 Reconstrucción del Buleuterion de Mileto, c. 170 a.C.

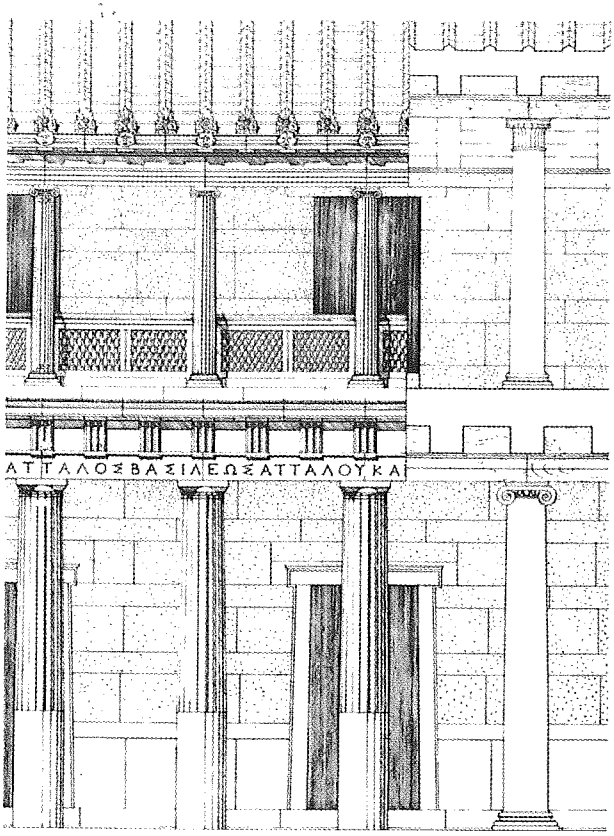
jónicas. En este caso, el propileo parece preludiar el templete, construcción cuya morfología actual parece romana, pero que probablemente sustituyó un precedente helenístico. Otro santuario corintio cuya forma actual es la restauración romana de una construcción helenística es la sala de culto del Heroon de Pérgamo, edificio que por lo demás repite la ordenación de los gimnasios de Priene y Mileto, pues se accede a él desde un pórtico jónico que está a su vez precedido por un patio dórico.

Estos monumentos nos ofrecen la variedad y, al mismo tiempo, la coherencia suficientes para que podamos establecer ciertos principios. Las estancias más importantes, sean templos o aulas, que a menudo servían también como lugares de culto, son de orden corintio. Las zonas menos importantes, los patios abiertos, son dóricos. El jónico ocupa un lugar intermedio; ello resulta más patente cuando aparece a un lado de un patio dórico como preámbulo a una sala corintia y también cuando, como ocurre en el Buleuterio de Mileto, se emplea como orden principal de la propia cámara del consejo, que es menos importante que el santuario pero más importante que el orden complementario del muro de la cámara y del patio que le precede. También parece que en ellos se expresa un principio o tendencia adicional, esto es, el propileo tomaría el orden del edificio al cual conduce más directamente: dórico en el gimnasio inferior de Priene, cuyo lado opuesto del patio es dórico, jónico en el gimnasio de Mileto, cuyo lado opuesto del patio es jónico, y corintio en el Buleuterion de Mileto, donde no hay pórtico opuesto sino solamente un templete corintio en el centro del patio. La idea de que los órdenes constituían una escala desde el dórico hasta el corintio, sugerida por vez primera en Basas en el siglo V a.C., resulta ahora más explícita. Factores como la asociación del orden corintio con los interiores y con el mobiliario religioso, la tradicional asociación de la decoración ostentosa con un rango elevado, y el simple hecho de que los órdenes más elaborados serían más difíciles de tallar, debieron de contribuir todos ellos al establecimiento de esta secuencia de órdenes.

Del mismo modo que podemos hablar de tres tipos de capitel, es posible trazar paralelismos con la idea de las tres clases sociales, que aparece claramente formulada por vez primera en la *Política* de Aristóteles. En la misma, Aristóteles había hablado de los *euporoi* (gente de recursos), los *mesoi* (clase media) y los *aporoi* (gente carente de recursos), una división que en el futuro sería un principio establecido en las teorías sociales de Occidente. Aristóteles había señalado que este triple sistema de clases caracteriza a los grandes Estados y está claro que tales diferencias de riqueza fueron más importantes que nunca, debido al crecimiento desorbitado del materialismo en el mundo helenístico, y al aumento asociado a ello de las cortes reales, de los poderosos intereses comerciales y de las masas de pobres urbanos. Además, la diferencia de clases se habría reflejado directamente en la arquitectura por los derechos de admisión de determinados grupos en determinadas instituciones, fueran casas consistoriales, tribunales, gimnasios o establecimientos comerciales. La nueva estructura social, quizá mucho más estratificada, puede haber alentado el interés por los órdenes como expresión de la

distinción de clases en entornos arquitectónicos. Con ello no queremos decir que se estableciese cualquier equivalencia entre los órdenes y las clases. Sin embargo, puede significar que tenemos razones para explicar el crescendo de órdenes en el gimnasio inferior de Priene, por poner un ejemplo, como expresión del hecho de que en el siglo II a.C. las actividades físicas que tenían lugar en el patio dórico o en la palestra se consideraban de inferior condición que las actividades intelectuales del aula corintia. No cabe duda de que los deportes físicos, que en otra época habían sido los pasatiempos predilectos de la aristocracia, se convirtieron progresivamente en el coto vedado de profesionales pagados pertenecientes a las clases inferiores, mientras que los pasatiempos intelectuales se convirtieron cada vez más habitualmente en exclusivos de aquellos que podían financiar su educación.

En todos los edificios que hemos estudiado, la riqueza y el refinamiento suelen asociarse al interior y la sencillez al exterior, y se trata de una correlación que no deberíamos dar por sentada. No encontramos esta distinción ni en los templos egipcios anteriores ni en las catedrales góticas posteriores, de la misma manera que no aparece en la mayoría de los templos griegos de los siglos VI y V a.C. El desarrollo de ésta nos sugiere que los griegos habían llegado a reconocer lentamente que los interiores, con sus organizaciones "exclusivas" y acaso intelectuales eran superiores a las fachadas, más "vulgares" y a menudo más físicas. Cuanto más privado y menos público era un entorno, más se distinguía su condición por medio de los órdenes. Desde luego, esta teoría explicaría la estructura de las estoas. Con frecuencia se ha justificado la presencia de columnas dóricas en la fachada y jónicas en el interior de las estoas por la necesidad de utilizar columnas más altas que soportasen la hilera central, pero este argumento pierde consistencia ante la existencia de la misma ordenación incluso cuando no hay diferencia de altura, y también por el empleo de columnas dóricas de distintas alturas en edificios como la sala hipóstila de Delos. Por eso, parece probable que se distinguiese intencionadamente la fachada y el interior de las estoas. De la misma manera, se ha demostrado que la utilización del orden jónico sobre el dórico en estoas de dos pisos responde a su mayor ligereza, si bien la mayor parte de ejemplos de orden dórico en ambos pisos nos revelan que las consideraciones de peso no fueron primordiales. De nuevo, la elección parece más deliberada y sólo se puede explicar coherentemente un edificio como la Estoa de Átalo en Atenas [76], con sus cuatro órdenes diferentes, a partir de una estricta reciprocidad entre la mayor privacidad y la mayor riqueza. La columnata frontal del piso inferior [184] es dórica estriada; la siguiente es jónica no estriada; ésta es a su vez más sencilla que la jónica estriada del piso superior, mientras que en la última fila de columnas de este piso se encuentra el tipo de capitel más elaborado de todos, decorado con ricos motivos de hojas. Si analizamos las series de capiteles y comparamos también el aumento de ornamentación entre los dos tipos de columna jónica, la progresión resulta bastante marcada. Un orden determinado posee mayor ornamentación cuanto más alejado se encuentra del espacio público del ágora, tanto horizontal como verticalmente.

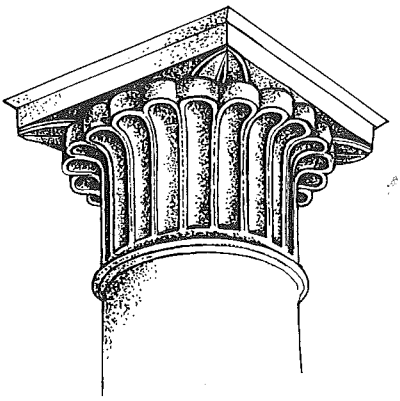


76 Reconstrucción del alzado y sección de la Estoa de Átalo, Atenas, 159-138 a.C.

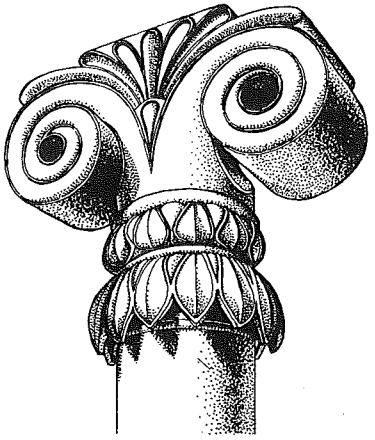
Como veremos más tarde, la tendencia de la gente de finales del período Helenístico a tener conciencia del movimiento a través de un edificio como una experiencia lineal provocó que tal modulación de columnas y capiteles pareciese especialmente expresiva.

La elección de estilos en Pérgamo

En contra de lo que podríamos haber esperado, los capiteles de las columnatas superior e inferior de la Estoa de Átalo no eran corintios, sino que estaban decorados con una doble hilera de hojas frondosas [77]. Es muy posible que el deliberado rechazo del orden corintio fuese un gesto calculado, pues parece que esta nueva forma de capitel se asociaba a otros encargos arquitectónicos de los Atálidas. Sus prototipos más inmediatos son los denominados capiteles eólicos, que eran muy populares en la cercana Eólide próxima al emplazamiento de Pérgamo, así como en Neandria [78] y Larisa, hacia el 600 a.C., pero que desaparecieron más tarde. El resurgimiento de este tipo pudo responder a los esfuerzos por imponer un capitel



77 Reconstrucción de un capitel
de la columnata interior del piso superior de la Estoa
de Átalo, Atenas, 159-138 a.C.

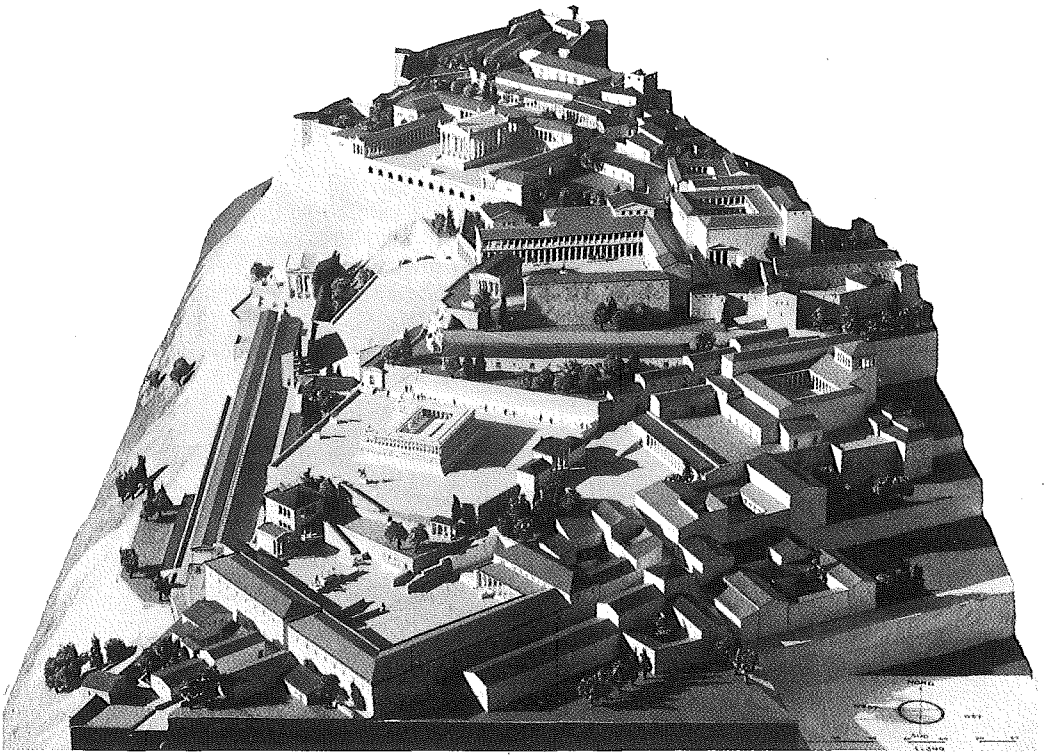


78 Reconstrucción de un capitel
de un templo de Neandria,
principios del siglo VI a.C.

explícitamente pergameno basado en la tradición local. Si esto es así, entonces los soberanos de Pérgamo estaban tan interesados por la propia expresión a través de las formas arquitectónicas como los monarcas de Siracusa y Alejandría, según hemos indicado con anterioridad. No resulta sorprendente que los Atálidas eligieran como emblema una forma más próxima al corintio de los Ptolomeos que al dórico de Hierón, puesto que en el siglo II a.C. revelaron, tanto en la creación de la célebre biblioteca de Pérgamo como en el mecenazgo de eruditos, sus preferencias por el refinamiento intelectual y por los entretenimientos de salón.

No obstante, la reaparición de este tipo de capitel y los valores que representa sólo son un aspecto de la personalidad pergamena, que probablemente surgió en el 200 a.C. Filetero, fundador de la dinastía de los Atálidas, había logrado independizarse de Macedonia y de los Seleúcidas e infligido la derrota más aplastante a los

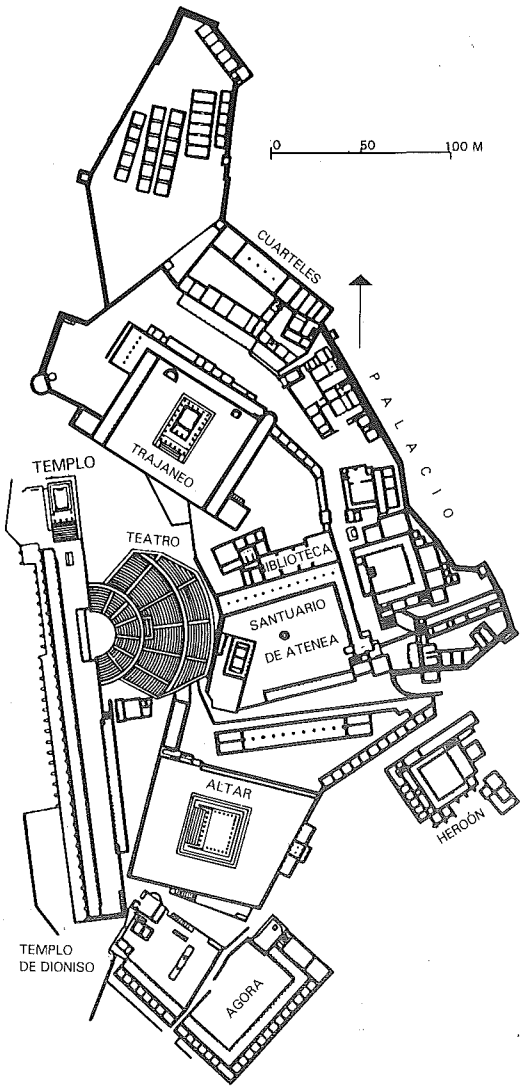
gálatas en la primera mitad del siglo III a.C. Además, comenzó a reconstruir la acrópolis a gran escala [79, 80]. Quizá su obra más importante fuese el gran templo dórico de Atenea. Además de otros rasgos, la elección del orden dórico en lugar del jónico, el cual habría sido más propio de la región y que poco antes se había utilizado en el templo de Atenea en Priene, vincula directamente este templo al Partenón, que coronaba un lugar escarpado similar en la otra orilla del mar Egeo. Quizá con esta elección sólo tuvieran la intención de establecer una correspondencia formal con el templo de Atenea en la Acrópolis, pero es posible que hubiera además otras razones para explicar la elección del dórico. Calímaco, por ejemplo, había sustituido la habitual lengua jonia de sus himnos por el dialecto dorio cuando cantaba a Atenea. Podríamos pensar que se trata de una elección arbitraria, pero, como el poeta también señala que Atenea no usaba perfume sino el aceite de oliva de los atletas y niega que tuviese la suficiente vanidad femenina para mirarse en un espejo, es probable que intentara resaltar los rasgos antiestéticos y masculinos de Atenea por medio del léxico dorio. Teócrito había identificado expresamente como dorio el tarro de aceite de los atletas. Aunque Calímaco eligie-



79 Maqueta de la acrópolis de Pérgamo.

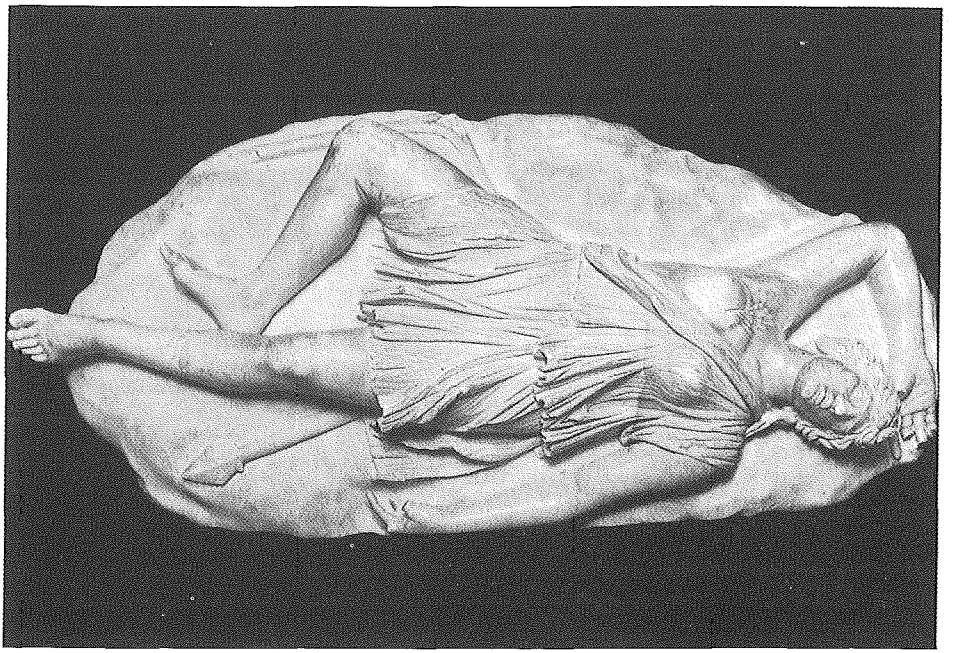
ra el dialecto dorio para expresar el carácter de Atenea, no es necesario aplicar el mismo argumento en el caso del templo, porque el deseo de imitar el Partenón justificaría plenamente el uso del orden dórico. La idea fundamental es que el rechazo de la tradición local implicaba una elección consciente y revelaba las aspiraciones de la ciudad o, mejor dicho, de sus gobernantes.

Independientemente de que este último argumento hubiera alentado la elección del orden dórico en el templo de Atenea en Pérgamo, es probable que en el diseño del templo, así como en la posterior introducción del capitel pergameno,

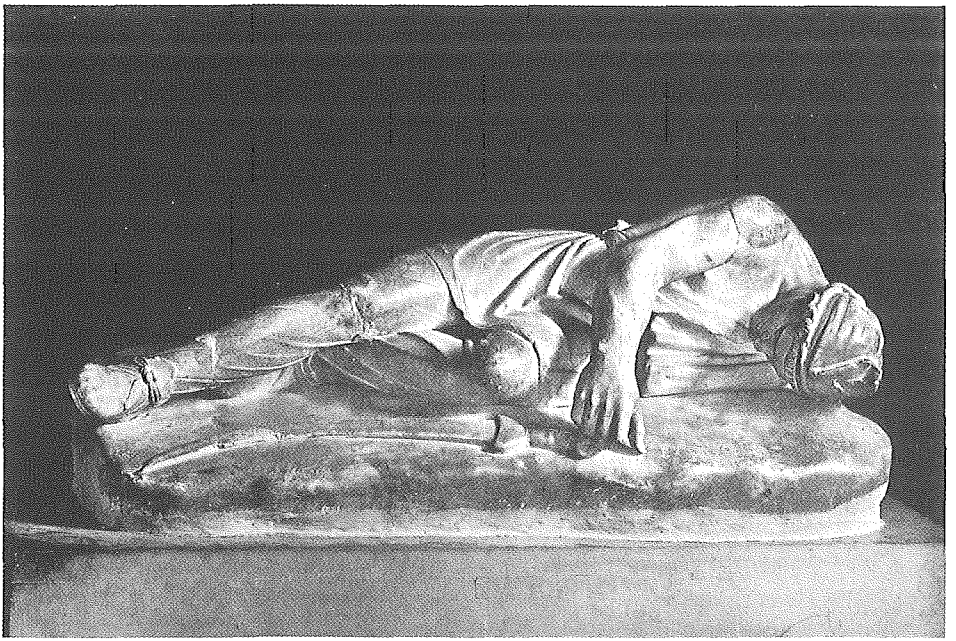


80 Plano de la acrópolis de Pérgamo.

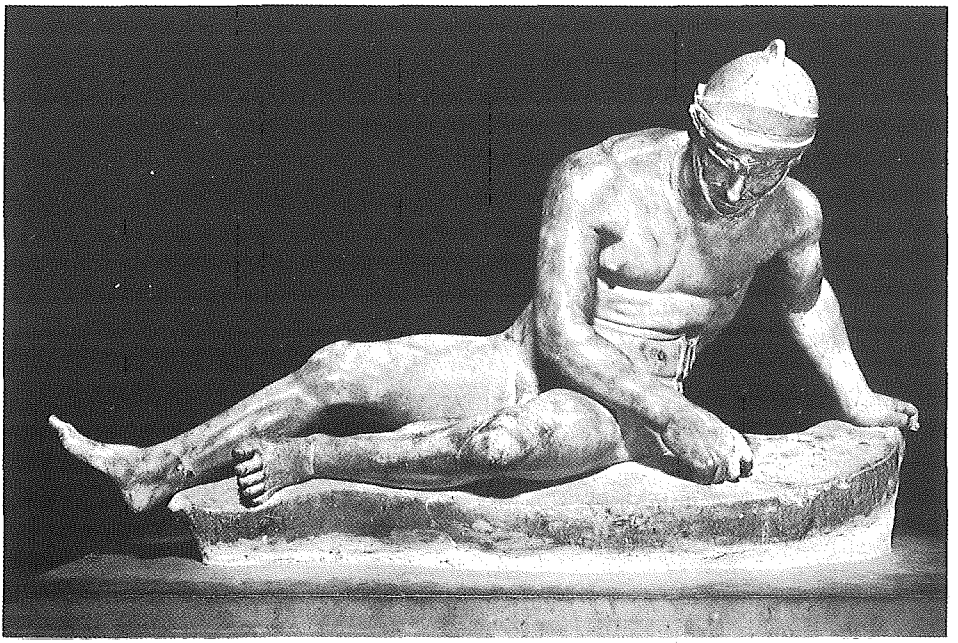
81 Gigante muerto. Copia romana de un original *c.* 200 a.C.



82 Amazona muerta. Copia romana de un original *c.* 200 a.C.



83 Persa moribundo. Copia romana de un original *c.* 200 a.C.



84 Gálata moribundo. Copia romana de un original de *c.* 200 a.C.

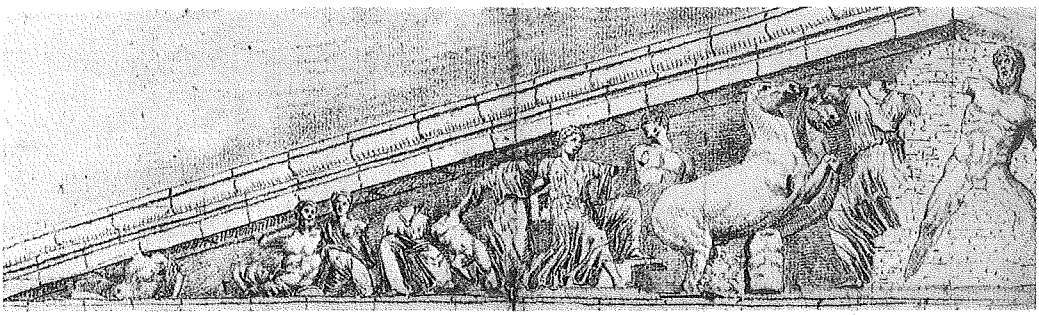
estemos asistiendo a la utilización de un estilo arquitectónico para referirse explícitamente al pasado histórico. Si examinamos la escultura de Pérgamo, descubrimos la misma orientación. A finales del siglo III a.C., Átalo I dedicó un conjunto de estatuas en la Acrópolis de Atenas, que temáticamente establecían una clara relación entre las dos ciudades situadas en las orillas opuestas del mar Egeo. Distintos grupos representaban la batalla entre los dioses y los gigantes, la lucha entre los atenienses y las Amazonas, la guerra entre los griegos y los persas, y finalmente en la derrota de los gálatas por el propio Átalo. Así como la Amazonomaquia y la Gigantomaquia habían ilustrado las metopas del Partenón cuando los atenienses quisieron glorificar su triunfo en las guerras Médicas, los pergamenos utilizaron estos tres conflictos para explicar el contexto de su propia victoria sobre los gálatas. Las invasiones gálatas alentaron en los pergamenos la creencia de que habían sucedido a Atenas como salvadores de la civilización griega contra el caos bárbaro. El orgullo en el heroísmo físico que esto implicaba se ajustaba perfectamente al carácter de Atenea, según lo habían expresado en el templo de la diosa.

Los pergamenos comprendieron perfectamente cuál era su lugar en el devenir histórico, una idea que se demuestra más claramente en un conjunto de copias escultóricas de Pérgamo que se conserva en Nápoles. Es posible que los originales correspondientes fuesen erigidos en Atenas o en la misma Pérgamo. Lo más llamativo de estas esculturas es que el grado de vida o muerte de cada estatua parece pensado para medir la longitud temporal que separa el conflicto aludido en la escultura con respecto a la guerra contra los gálatas. El Gigante [81] está tumbado boca arriba completamente muerto; la Amazona [82] también parece haber muerto. Sin embargo, el Persa [83] está recostado y aún muestra señales de vida, y el Gálata [84], aunque vencido, puede sostenerse sobre una mano. Cuanto más cercana al presente se halla la estatua, más se parece a una amenaza viviente. Quizá exista también un contraste intencionado entre las dos estatuas "muertas" pertenecientes al remoto mundo mitológico y las otras dos "moribundas" del período de la historia escrita. Cada pareja emplea la misma pose elemental, demostrando que también fueron agrupadas del mismo modo el Gigante y la Amazona vistos desde un lado, y el Persa y el Gálata desde el otro. De esta manera, el grupo de Nápoles demuestra una vez más cómo los pergamenos definieron su victoria desde el punto de vista de los precedentes históricos.

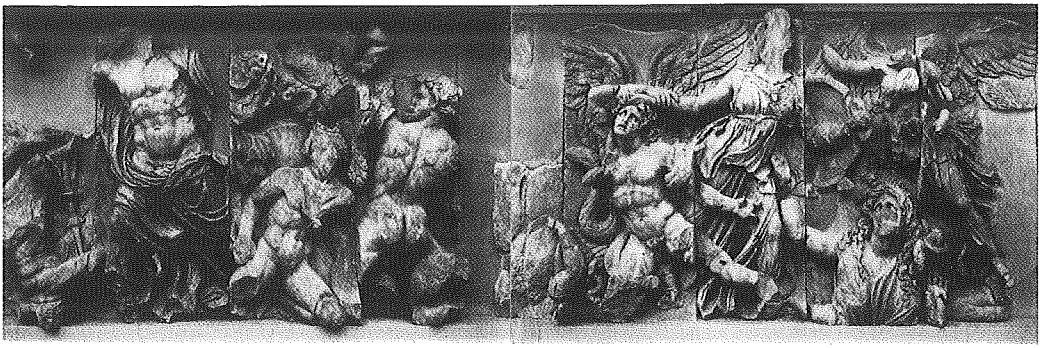
Se ha sugerido que el precedente de la Atenas del siglo V a.C. fue la principal fuente de inspiración de los Atálidas. Esta dinastía construyó un gran templo consagrado a Atenea para compararlo con el Partenón y dedicó monumentos bélicos conmemorativos en ambas ciudades, dentro del recinto de la diosa. Eumenes II reforzó los vínculos con Atenas al adornar su biblioteca de Pérgamo con una estatua de Atenea [59], basada en la escultura de Fidias en el Partenón [4]. Por otra parte, cuando decoró el Gran Altar de Zeus en Pérgamo con un enorme friso, no sólo reapareció el tema de la Gigantomaquia, de la batalla entre los dioses y los gigantes, sino que la pose y el tratamiento de los personajes principales del friso derivaban cuidadosamente de la escultura de los frontones del Partenón. Puede

resultar extraño que el friso de la Gigantomaquia de Pérgamo, turbulento y lleno de violencia, se inspirase directamente en las esculturas clásicas de Atenas, las cuales se han convertido en canon de tranquilidad y moderación. Tal caracterización de la escultura ática se basa, cuando menos, en la incomprensión de la aportación ática. Los frontones del Partenón eran, después de las imágenes de Atenea en el interior y en el exterior de su templo, las esculturas más impresionantes de la Acrópolis de Pericles. La pose de la Atenea Partenos se ajustaba a las imágenes de culto que la precedieron, pero en los frontones del Partenón los artistas alcanzaron un nuevo canon dramático a gran escala. Figuras colosales de más de tres metros de alto, y completamente separadas del muro de fondo, representaban escenas de máxima violencia y movimiento. Podemos reconstruir el Nacimiento de Atenea en el frontón oriental [149] y la Competición entre Atenea y Poseidón por el Ática en el frontón occidental [85] basándonos en un relieve conservado en Madrid y en los dibujos realizados en el siglo XVII. Si comparamos estas composiciones con los relieves del altar de Zeus en Pérgamo, no cabe duda de que influyeron decisivamente en la escultura de la Gigantomaquia de Pérgamo. La proporción de estas figuras y su cualidad tridimensional guardan estrechos paralelismos con las esculturas atenienses, y el vértice del espacio del friso que se une a la escalinata del altar se ha trabajado con la misma elegancia que los vértices de los frontones del Partenón. El modo con que el personaje de la Tierra es seccionado a la altura del cuello también presenta analogías en los frontones.

Si observamos el friso con más atención veremos que no sólo el tratamiento pergameno y ateniense de los cuerpos desnudos y de los ropajes es muy similar, sino que todos los grupos del friso de Pérgamo, como Atenea coronada por Niké, y las figuras individuales, como Zeus, que tanto se parece al Poseidón del frontón del Partenón, implican un minucioso estudio del prototipo ateniense. Quizá sea más revelador el modo en que se repite en el friso de Pérgamo el esquema compositivo de dos figuras que avanzan a grandes pasos con poses diagonales llamativamente opuestas, clave de la unidad dinámica de los frontones del Partenón. Esta simetría se

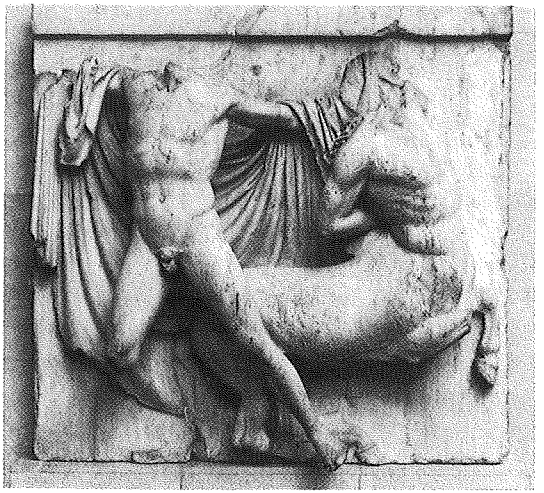


85 Poseidón y Atenea compitiendo por Ática, del frontón occidental del Partenón, Atenas, *c.* 440-435 a.C. Dibujo de Jacques Carrey, *c.* 1674.

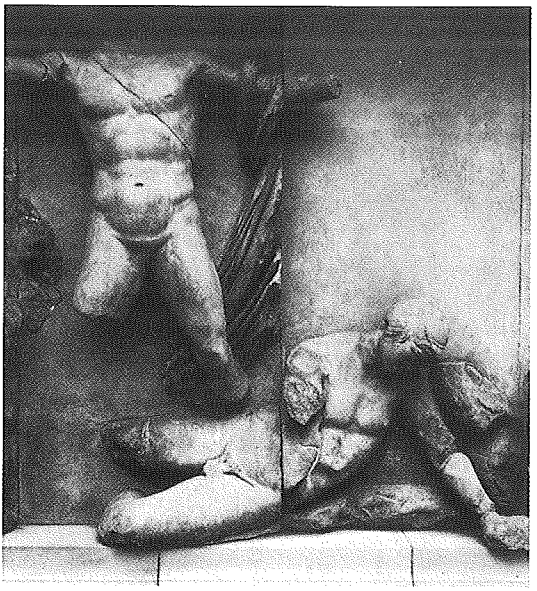


86 Zeus y Atenea luchando contra los gigantes. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

descubre por primera vez en el importantísimo grupo de Zeus y Atenea [86], con el que primero se enfrenta el visitante al altar, y también en el grupo de Artemis y Apolo, que ocupa idéntica posición en el extremo opuesto del friso norte; vuelve a aparecer en las figuras de Anfitrite [156] y Dioniso, quienes dominan el friso occidental a ambos lados de la escalinata. También se evocan en Pérgamo las metopas del Partenón, las cuales, pese a su menor tamaño, presentan un altorrelieve todavía más parecido al del gran friso y tratan en parte el mismo tema, como puede comprobarse al compararlo con el grupo de Apolo y el Lapita que reproducimos aquí [87-88]. Un estudio más minucioso de las metopas del Partenón revela que el Clasicismo ateniense tenía tanto interés por la emoción como por el movimiento. Las escasas cabezas de centauros que se conservan de las metopas del Partenón muestran en sus ojos desorbitados y en sus labios fruncidos el mismo dolor y la mis-



87 Lucha entre centauro y lapita.
Metopa del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.



88 Lucha entre Apolo y un gigante. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

ma furia que los gigantes de Pérgamo [89, 90]. En ambos casos, la expresión de la emoción se concibe como un rasgo animal apropiado a seres de modales semibestiales. Asimismo, tanto los lapitas atenienses como las cohortes divinas de Pérgamo son relativamente comedidos incluso bajo la mayor de las provocaciones.

La Gigantomaquia de Pérgamo representa verdaderamente una reencarnación del arte del Clasicismo ateniense, comparable a la sabiduría ática de la biblioteca de Pérgamo y al heroísmo ático de los ejércitos pergamenos. La calma del Olimpo que atribuimos al espíritu de la antigua Atenas se basa sobre todo en una concepción más tardía, originada en el siglo I a.C. y que recibió su confirmación en la época contemporánea a partir de los conflictos acéfalos y, por tanto indolentes, de las metopas y de los frontones del Partenón, de los cuales sólo se conservan los espectadores pasivos de las esquinas y no los actores dramáticos de la parte central. Podemos extraer una curiosa conclusión a propósito de esto. El cambio de estilo que siempre se subraya entre el realismo físico pero relajado de los monumentos de la victoria contra los gálatas de fines del siglo III a.C. y la violencia y expresividad del altar de Zeus surge ahora como reflejo de un nuevo conservadurismo erudito y como fruto del minucioso estudio del arte precedente.

¿Un estilo estoico?

Como hemos visto, una estatua de Atenea adornaba la biblioteca de Pérgamo y de ello podría deducirse que esta institución era un Ateneo, en contraste con el

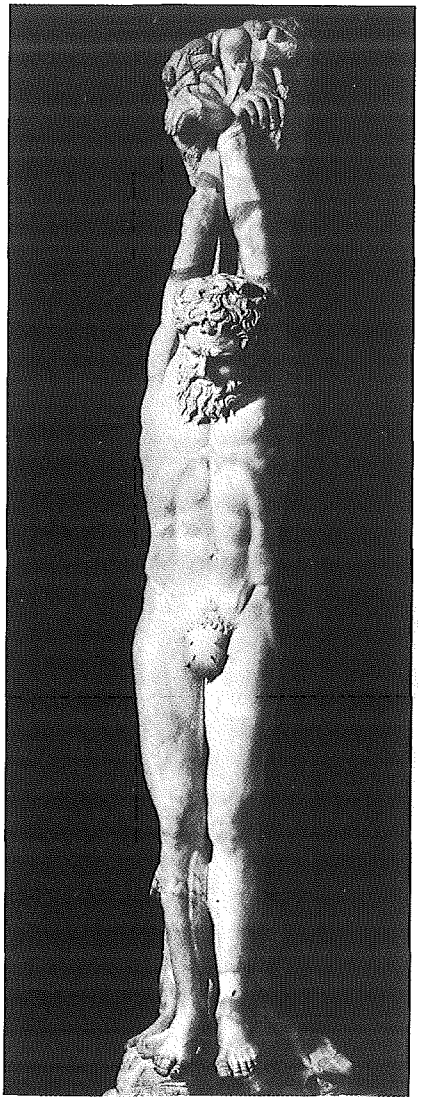
89 Cabeza de centauro. Detalle de una metopa del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.

90 Cabeza de gigante. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

Museo de Alejandría. No cabe duda de que los sabios de Pérgamo se limitaron más claramente a la erudición, mientras en Alejandría se concedió al menos la misma importancia a la poesía contemporánea. Atenea siempre había estado vinculada al conocimiento práctico y la sabiduría; las Musas más a la inspiración y a lo que podríamos denominar escritura creativa. Puede que el aparente rechazo a la poesía en Pérgamo guarde alguna relación con las ideas estoicas, pues parece que los estoicos influyeron decisivamente en aquella ciudad. El gramático estoico Crates de Malea fue uno de los sabios más célebres que trabajaron en Pérgamo en tiempos

de Eumenes II. Fue maestro de Panecio de Rodas, responsable de la redefinición de muchas ideas estoicas, especialmente sobre ética, hacia el 150 a.C. Apolodoro de Atenas, discípulo de Diógenes de Babilonia, dedicó su obra poética *Crónica* a Átalo II, si bien es verdad que la escribió tras su prolongado exilio en Alejandría. En general, los estoicos dudaban por principio del valor de la poesía debido a sus asociaciones emocionales y estaban más interesados en descubrir el orden divino del mundo. También se ha señalado que la decoración del friso de la Gigantomaquia del altar de Zeus en Pérgamo revela la influencia directa del pensamiento estoico. Según esta interpretación Zeus, que en el friso conduce a los dioses a la victoria, es el Zeus estoico que Cleantes describe en uno de sus himnos: el príncipe del orden racional. Tanto en el himno como en el altar se representa a Zeus castigando el desorden y aplastando con su rayo los impulsos caóticos de los gigantes. Los estoicos, y especialmente Cleantes, fueron los primeros que popularizaron la interpretación alegórica de los mitos, y ésta fue retomada por Crates. Además, el elevado número de personificaciones de las fuerzas elementales y psicológicas, identificables por medio de inscripciones, confiere a la batalla representada en el friso el carácter de un grandioso drama simbólico, el cual sería aceptado por la teoría didáctica del estoicismo. La proporción y la accesibilidad del friso, además del abundante uso de inscripciones, sugieren que tenía una función didáctica y no simplemente ritual, como era habitualmente en los frisos de los templos. Sin duda ocurría lo mismo en otro monumento destruido de Pérgamo, el templo que Eumenes II y Átalo II construyeron en Cízico en honor de su madre, Apolonia. En el mismo, diecinueve relieves ilustraban ejemplos de respeto y piedad filiales, comentados en epigramas adjuntos que conservamos en la *Antología Palatina*. El sentido del deber celebrado en estos relieves caracterizaba la ética estoica y especialmente las teorías desarrolladas por Panecio, cuya obra más conocida era *De los deberes*.

En efecto, conservamos todo un conjunto de obras de arte tardohelenísticas que reflejan el interés general por los temas morales, como en los relieves de Cízico, y otros que expresan más claramente cómo el castigo recae sobre aquéllos que desobedecen las leyes divinas, como en la Gigantomaquia de Pérgamo. Una de estas obras es el grupo de Apolo, Marsias y el esclavo escita [91-92], que se ha vinculado a Pérgamo porque se encontró allí una versión incompleta del mismo en una excavación. Apolo está sentado y observa cómo el esclavo afila el cuchillo antes de desollar a Marsias, quien aparece atado a un árbol. El semblante del sátiro ya está desfigurado por el sufrimiento y el miedo. Un grupo de Mirón del siglo V a.C. representaba el momento anterior a éste, cuando Marsias practicaba entusiasmado con la flauta que Atenea había abandonado. Un relieve del siglo IV a.C. atribuido al taller de Praxíteles [64] ilustra la posterior competición entre Marsias y Apolo, mientras el esclavo escita espera en segundo término. Las representaciones más antiguas del tema se limitaban, pues, a describir las diferencias de gusto entre el dios y el sátiro. El grupo helenístico es el único que nos muestra la terrible lección derivada del mito. Los dos grupos tardohelenísticos más conocidos, el Laocoonte [94] y el denominado Toro Farnesio [93], ilustran famosos castigos divinos. El segundo de

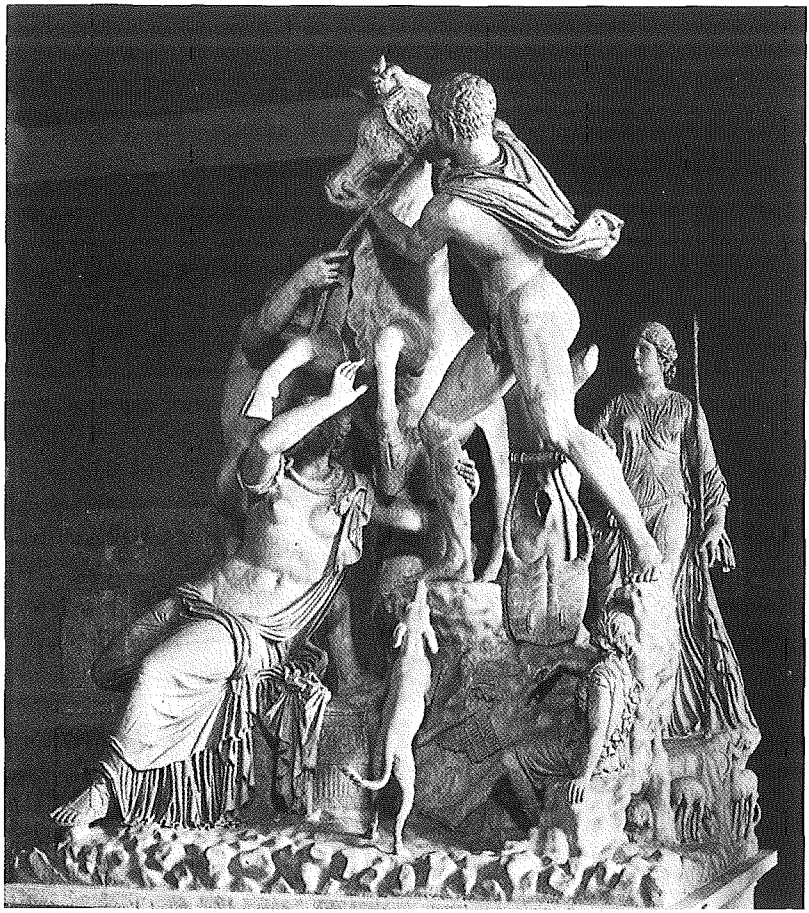


91 Marsias. Copia romana de un original helenístico que formaba parte de un grupo, junto con Apolo y el esclavo escita (véase il. 92).

ellos se vincula a Pérgamo por el hecho de que sus autores, Apolonio y Taurisco de Trales, hijos de Artemidoro, fueron adoptados por Menécrates de Rodas, quien probablemente fue uno de los escultores más importantes del altar de Zeus. Por otra parte, el tema del grupo escultórico, la demostración de la lealtad de Zeto y Anfión hacia su madre Antíope a través del castigo a la perversa Dirce, quien la había suplantado, ya había sido conmemorado en el templo de Apolonia en Cízico. El Laocoonte de Hagesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas representa

92 Esclavo escita. Copia romana de un original helenístico que formaba parte de un grupo, junto con Apolo y Marsias (véase il. 91).

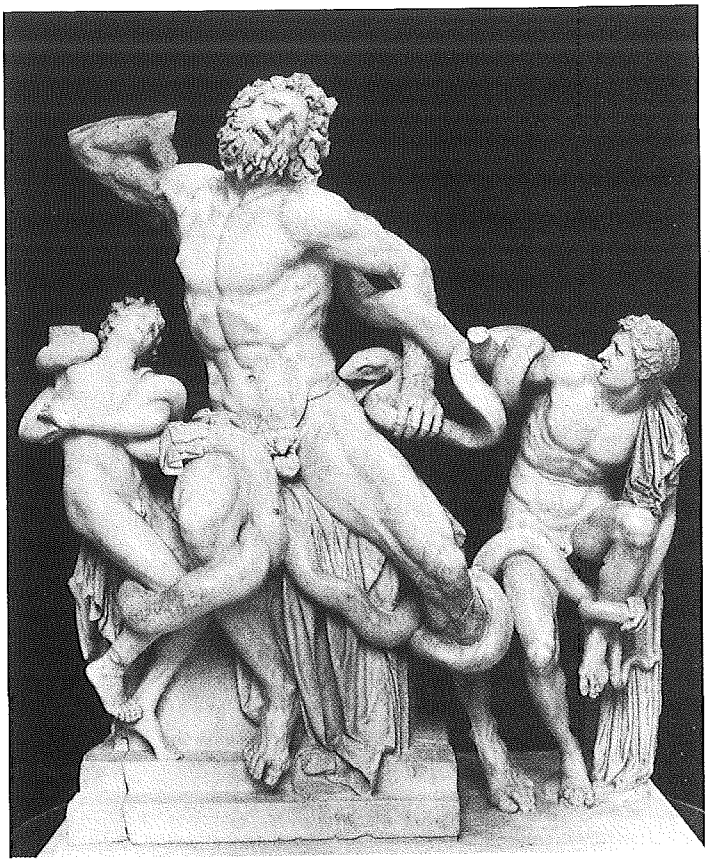
no sólo los preparativos de la venganza, como el Toro Farnesio o el grupo de Marsias, sino la ejecución del propio castigo. Aunque recientemente se haya propuesto que el grupo actual del Laocoonte pertenece al Imperio Romano, sus vínculos formales con el altar de Zeus en Pérgamo nos sugieren que bien este grupo o bien su original datan del siglo II a.C. Tradicionalmente se cuenta que Laocoonte fue víctima de la cólera divina por prevenir del caballo de madera a los troyanos; pero ni siquiera en un contexto romano nos explicamos las razones que motivaron la plasmación artística de esta escena, por más que la representación de un buen hombre sufriendo en su propia carne los celos mezquinos de los dioses carezca de precedente. En lugar de esto y según describe otra historia, quizá se pensara que Apolo había enviado las serpientes para castigar a su sacerdote por el sacrilegio cometido al casarse y tener descendencia. Esta interpretación explicaría tanto la importancia otorgada a la descendencia de Laooconte como a la sensualidad de su rostro [96], que comparte con los gigantes del friso de Pérgamo. Estos dos últimos



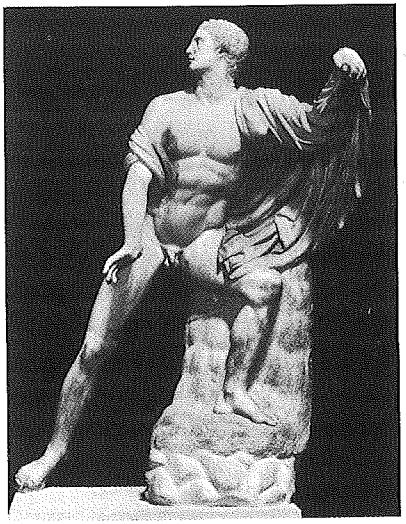
93 Toro Farnesio (el castigo de Dirce). Versión romana de un original de Apolonio y Taurisco de Trales, *c.* 150 a.C.

grupos se asocian más con Rodas que con Pérgamo, pero Menécrates ejemplifica el vínculo artístico entre ambas capitales, y en filosofía Panecio fue discípulo de Crates en la capital de los Atálidas. Otro grupo que puede reflejar este interés por el castigo representa el asesinato de los hijos de Níobe a manos de Apolo y Diana en venganza por la arrogancia de su madre [95]. Plinio sostiene que el grupo original era una obra del siglo IV a.C., pero debe fecharse en el siglo II a.C. Pese a no existir vínculos directos entre el grupo de Níobe y Pérgamo, también se habían representado escenas similares de Apolo y Diana administrando su castigo en el templo de Apolonia en Cízico.

Es posible que el elemento común de todas estas obras no fuera el castigo sino el sufrimiento. Sin embargo, en este caso, nos gustaría descubrir también la representación similar de los héroes sufriendo injustificadamente, donde el interés psicológico sería aún mayor. Como vemos en los ejemplos citados, todas las víctimas merecen su sufrimiento debido a algún defecto moral. El estoicismo había demos-



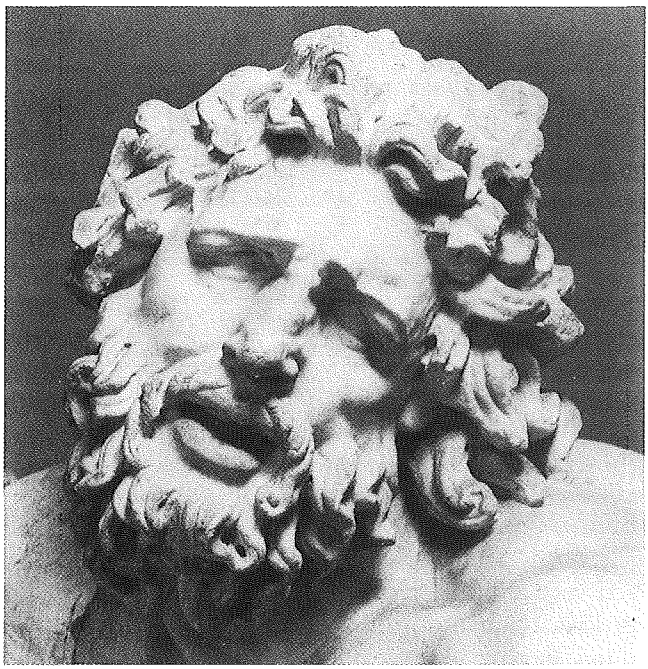
94 El castigo de Laocoonte y sus dos hijos. Original helenístico de Hagesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, *c.* 150 a.C., o versión romana del mismo.



95 Hijo de Níobe. Copia romana de un grupo probablemente tardohelenístico.

trado durante mucho tiempo los vínculos que existían entre el dolor y el mal. El sabio estoico no tenía los sentimientos más elementales como el dolor, el miedo, el deseo o el placer. Éstos eran los estigmas del hombre malvado. Si un hombre era proclive a cualquiera de estos sentimientos, también lo sería a los demás. Nadie podía sentir placer y evitar el dolor, tener deseos y no sentirse afligido por el miedo. El sufrimiento y el miedo en los rostros y en los gestos de Marsias, Dirce y Laocoonte identificaban sus debilidades, así como su sumisión a las pasiones. De hecho, los estoicos consideraban que el deseo era la búsqueda de aquello que parecía, erróneamente, bueno y el dolor la consecuente experiencia de su maldad.

La idea de que el deseo es siempre incorrecto y nos lleva al sufrimiento parece ser el fundamento de otro grupo de obras tardohelenísticas. En el grupo del Sátiro atacando a una Ninfa, que se conserva en Roma [61] y en un ataque semejante a un Hermafrodita en Dresde, el énfasis no está en el rechazo travieso hacia el objeto del deseo, sino específicamente en el dolor que provoca el tirón de los cabellos en el primer ejemplo y la bofetada en el segundo. En una escultura del 100 a.C. aproximadamente, erigida en Delos por un mercader sirio [62], importa más la amenaza del dolor que su propia manifestación. En ella, Afrodita se dispone a golpear a Pan con su sandalia por ser demasiado impertinente. En una representación menos narrativa y más simbólica de un tema parecido, de la cual se conservan varias versiones, un viejo Centauro [92, 127] es atormentado por un amorcillo. En todos estos casos se advierte que la entrega irracional a las emociones está asociada a cria-



96 Rostro de Laocoonte (detalle de la il. 94).

turas medio humanas. Los griegos habían identificado tradicionalmente estas inclinaciones con animales. Marsias era un sátiro y en el altar de Zeus en Pérgamo se dotó a los gigantes de una serie de atributos animales sin precedentes, a fin de acentuar su irracionalidad.

Los estoicos ilustraban la noción del hombre dominado por sus sentimientos con la imagen de alguien que montaba un caballo desbocado. Posidonio, que fue el discípulo más importante de Panecio y también vivió mucho tiempo en Rodas, reivindicaba la autoridad de Cleantes por su opinión de que había dos componentes en la psique humana: *logismos* (la racionalidad) y *thymos* (la sede del placer). Calificaba de noble y "divino" al primero, y de inferior y "animalado" al segundo, lo cual no quiere decir que estas ideas fuesen exclusivamente estoicas o exclusivamente tardohelenísticas. Eran lugares comunes de la cultura griega y desde antaño se habían englobado en el mito. Pero es cierto que los estoicos posteriores, al adoptar un enfoque menos teológico y más pragmático, reflejaron mejor que nunca las preocupaciones y orientaciones contemporáneas, sobre todo al concentrarse en los problemas éticos. El historiador Polibio, nacido en el Peloponeso hacia el 200 a.C., ilustra admirablemente este último argumento. Sostiene que su gran historia universal es un relato "pragmático", despojado de las distorsiones retóricas de sus predecesores. Su intención no es entretener sino instruir. Su tema principal es la expansión del poder romano, que él concibe como resultado de la superioridad de las instituciones romanas y de la noble austeridad de la vida romana. La admiración que Polibio siente por Roma le vincula íntimamente a las actitudes de Pérgamo, mientras que su compatibilidad con los estoicos y especialmente con aquellos que tenían relación con Rodas está confirmada por su amistad con Panecio en Roma en el 144 a.C., y también porque su historia fue continuada por Posidonio. Este paralelismo entre Polibio, los pergamenos y los estoicos nos conduce de nuevo al problema de las relaciones internas entre Pérgamo y la Estoa.

Cualquier argumentación sobre la influencia del pensamiento estoico en el arte pergameno del siglo II a.C. debe tener en cuenta que los primeros estoicos apenas se interesaron por el arte en general y que apenas pudieron simpatizar con el estilo pergameno en particular. Estas objeciones, no obstante, pueden disiparse parcialmente al menos si comprendemos la orientación que estaba tomando el estoicismo en ese mismo período. Comenzando por aquellos filósofos que, pese a sus importantes obligaciones con la estoa, enseñaban por cuenta propia en ciudades alejadas de Atenas, todos ellos disfrutaron de un considerable grado de libertad en relación con el dogma establecido. Pero incluso si desestimamos este factor, es posible identificar una tendencia concreta que se apartó del absolutismo casi teológico y místico de figuras de la talla de Crisipo y que aceptó las debilidades de la naturaleza humana de un modo más realista. Un ejemplo de esta reacción es la afirmación de Posidonio sobre la dualidad de la personalidad humana que hemos subrayado más arriba. Tal afirmación rebatía vehementemente la creencia de Crisipo de que era posible librarse de todo excepto del principio racional. Las opiniones de Panecio, que Cicerón nos revela en su mayor parte en *De Officiis* (*De los deberes*), demuestran

97 Rostro de Centauro viejo (detalle de la il. 127). Copia romana derivada probablemente de una pareja de esculturas realizadas a mediados del siglo II a.C.

el mismo conocimiento de la realidad. En su concienzudo análisis de varias situaciones concretas, no sólo demostró lo que era bueno sino lo que era conveniente. Crates, que se reconocía más independiente de la estoa, fue incluso tan lejos en sus teorías gramaticales que elevó la irracionalidad a principio lingüístico. Abogaba por la importancia de la "anomalía" o irregularidad y se manifestaba en contra del principio de "analogía" o regularidad lógica, que estaba asociado particularmente a los alejandrinos. La extraña inversión de papeles entre los objetivos aristotélicos y los sistemáticos estoicos surgió porque los aristotélicos creían que los desordenados orígenes del lenguaje en lo convencional y en el azar debían someterse a principios civilizadores, mientras los estoicos, quienes enseñaban que el lenguaje había tenido al principio una relación verdadera y lógica con la naturaleza, creían que había degenerado y se había distorsionado a causa del voluble carácter humano, y por consiguiente, insistían en que un sistema gramatical debía tener en cuenta este aspecto. Quizá el repertorio de anormalidades lingüísticas de Crates fue, pues, análogo a la colección de desviaciones psíquicas y físicas que revelan los gigantes del altar de Zeus en Pérgamo, en cuyo caso las formas violentas y desfiguradas del altar no serían necesariamente incompatibles con las ideas estoicas.

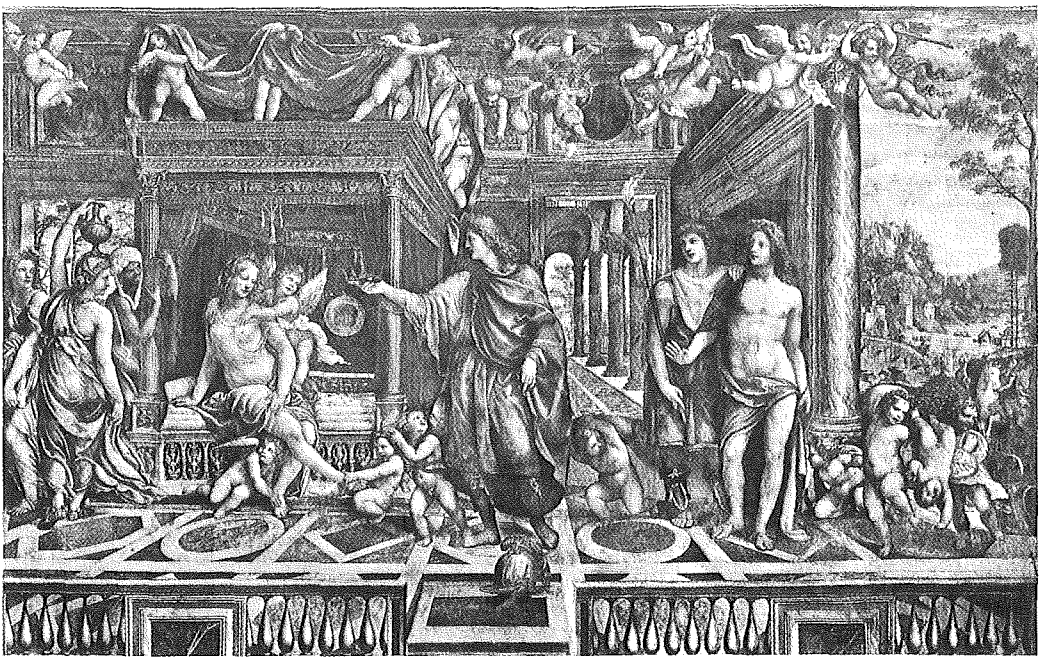
No cabe duda de que el estoicismo contemporáneo comenzó a interesarse por la elaboración artística tras reconocer la debilidad de la naturaleza humana y, con ello, la literatura estoica se alejó de la prosa sobria. Apolodoro eligió el verso yámbico de la comedia tanto en sus obras históricas como en las geográficas, porque se recordaba con mayor facilidad. Panecio rechazó también el complicado estilo de sus predecesores y buscó en su lugar una elocuencia que fuera más apetecible. Estos hombres no debieron de censurar automáticamente los ritmos tan agitados del friso del altar pergameno. Otro aspecto que hemos de tener en cuenta, y que estudiaremos en el próximo capítulo, es la afición por las imágenes verbales, recurrente en el estoicismo y que proporcionó a sus seguidores un tema preconcebido cuando se interesaron por las artes visuales. Todas las imágenes verbales que ya hemos mencionado, Zeus castigando a los perversos con su rayo, el hombre montando un caballo desbocado y la lucha entre los componentes divino y animal en el hombre, parecen evocar el gran friso de la Gigantomaquia de Pérgamo.

Capítulo tercero
Alegoría, imágenes y signos

Alegoría

Hemos concluido el capítulo anterior señalando que los estoicos utilizaron imágenes verbales, tales como la del hombre montando un caballo desbocado, y que el friso de la Gigantomaquia de Pérgamo pudo ser un ejemplo real de esta imagen didáctica del estoicismo en el arte. Anteriormente, en la historia de "Hércules en la Encrucijada", descubrimos que Pródico utiliza la imagen de dos tipos diferentes de mujer para representar dos modos de vida. En una pintura de un tal Aecio, probablemente de finales del siglo IV a.C., se utilizó una iconografía algo distinta para transformar una escena de la vida de Alejandro en una alegoría similar de la elección. La pintura, descrita por Luciano y reproducida aquí en una versión renacentista [98], representaba la cámara nupcial de Alejandro y de la princesa persa Roxana. Ambos personajes aparecen rodeados de cupidos, los cuales no sólo presentan la novia a su señor, sino que también aparecen jugando con su armadura. Luciano observa que Aecio no ha perdido el tiempo representando entretenimientos infantiles. Los cupidos sirven para indicar la pasión de Alejandro por las actividades militares y revelan que, pese a su amor por Roxana, nunca olvida su armadura. Tanto si los cupidos fueron de hecho incluidos por este motivo como si intentaban demostrar, según parece más probable, que el amor ha forzado al gran guerrero a despojarse de su armadura y olvidarse de ella, queda claro que la pintura posee un nivel de significado tanto alegórico como descriptivo. En efecto, todas estas imágenes, sean verbales o visuales, representan ejemplos de alegoría (*allēgoria:* "decir otra cosa"); es decir, el mensaje subyacente expresa "otra" cosa distinta de la que parece dar a entender a primera vista. Aunque el término mismo sólo comenzó a utilizarse habitualmente en el siglo I a.C., tiene sus orígenes en una tradición de la cultura griega que floreció especialmente en el período helenístico.

Los mitos y los poemas homéricos, fundamentos de la civilización griega, explican a menudo complejos acontecimientos históricos o astronómicos por medio de sencillas historias de relaciones divinas o humanas. Estas historias satisfacían la inteligencia especulativa en lugar de estimularla. Al principio no se esperaba que el oyente las descifrase y estudiara los fenómenos que explicaban. Sólo cuando su excesiva sencillez llegó a ser muy patente para los griegos, tras descubrir la sabiduría oriental en los siglos VI y V a.C., los poetas y filósofos se esforzaron por descubrir significados más profundos dentro de ellas. Ya en la *Teogonía,* Hesíodo enla-



98 Giovanni Antonio Bazzi ("Il Sodoma"), *Bodas de Alejandro y Roxana.* Fresco de principios del siglo XVI. Versión renacentista de una pintura de Aecio (*fl.* 325 a.C).

za los mitos olímpicos para formar la estructura de una teoría universal. Los dioses se despersonalizan y asumen una nueva grandeza como representaciones de fuerzas abstractas. Al mismo tiempo, fuerzas abstractas como la Lucha y el Olvido fueron divinizadas. Los filósofos intentaron descubrir los misterios ocultos en los relatos antiguos sobre todo mediante la interpretación de los nombres de los dioses. Platón recoge varias de estas etimologías frecuentemente erróneas en el *Cratilo*. Nos enseña que Zeus representa el principio vital (*zō ē*), mientras que Hera se vincula con el aire (*aēr*). La idea de que las palabras poseen un verdadero significado (*etymos*) implícito a su composición fonética originó la ciencia de la etimología en su totalidad. Esta ciencia fue desarrollada sobre todo por los estoicos, y Crisipo escribió un libro acerca de ella. Los estoicos utilizaron esta ciencia para demostrar que los poemas homéricos respaldaban muchas de sus ideas. Creían que las relaciones entre los dioses descritas en las obras de Homero eran una alegoría de las relaciones entre los elementos materiales. Así pues, las tradiciones platónica y estoica habían establecido con firmeza el principio según el cual tanto el lenguaje como la literatura encerraban dos niveles distintos, el primero comprensible para todos y el segundo sólo comprensible para los sabios.

La elaboración de teorías coherentes sobre el lenguaje y la percepción se desarrolló paralelamente y en relación con el desarrollo de la etimología y de la ale-

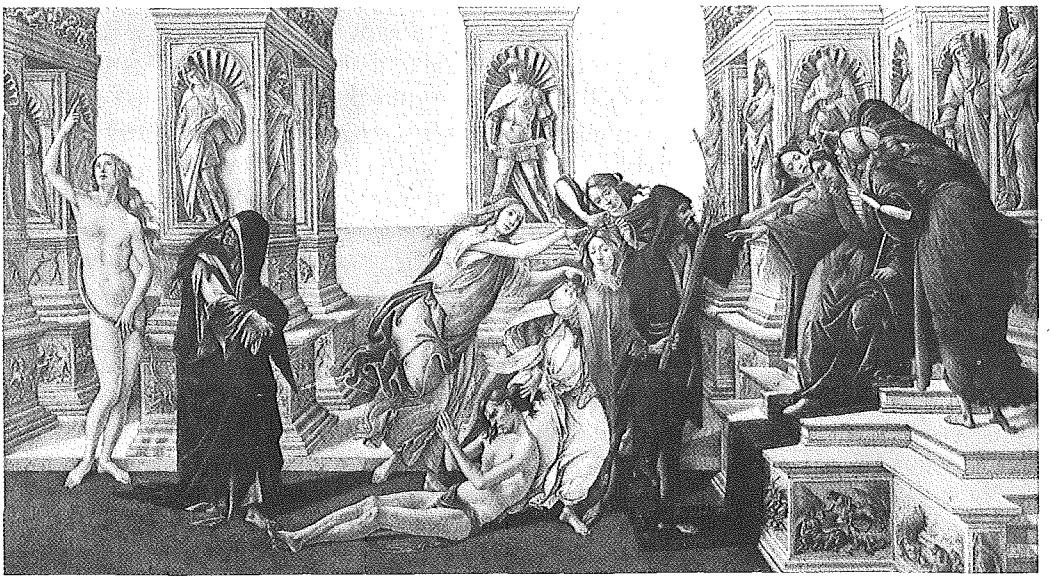
goría. Aristóteles clasifica frecuentemente el proceso perceptivo en dos fases; primero, la recepción del estímulo por el órgano sensorial y segundo, su asimilación e interpretación por el cerebro. La conciencia de esta separación llevó a los sucesivos filósofos a estudiar detalladamente el funcionamiento sensorial y mental. Una distinción de similar importancia es la del ruido y el sonido articulado, que también aparece en Aristóteles y en sus sucesores. Otra es la idea de que el sonido articulado, es decir, el lenguaje, podía ser analizado según lo que significa (la palabra en sí misma) y según lo que quiere decir (su significado). El oído percibe de igual manera el ruido y el sonido articulado, pero al cerebro sólo le interesa el último de ellos. Los sentidos pueden percibir las palabras, pero sólo el cerebro puede establecer su significado. Existe la misma distinción, pero a nivel más profundo, entre la forma aparente y el significado alegórico de las palabras y de los relatos.

A consecuencia de esta distinción entre el sonido articulado y el ruido, la gente se interesó por el problema de cómo los sonidos cobraban significado, o sea, por el origen de las palabras. Aristóteles y Epicuro creían que las palabras se generaban por determinación (*thesis*) arbitraria. Pero ni Platón ni los estoicos sostuvieron esta teoría, que despojaba a las palabras de su misterio. Como Platón nos cuenta en *Cratilo*, las palabras son imitaciones exactas de las cosas a las cuales se refieren, del mismo modo que la pintura es la imitación de un objeto. La teoría de Platón alentó el estudio de las palabras como representaciones físicas de conceptos que a menudo no eran físicos y, de este modo, condujo a la creencia de que las propias palabras podían ser fuentes de información. Con la misma intención, los estoicos sostuvieron que las palabras existían por naturaleza (*physis*) y que procedían de Dios. Algunos estoicos también creían que las cualidades abstractas, como las virtudes, tenían cuerpo e incluso eran seres vivos. Al mismo tiempo que las palabras y los conceptos aumentaban literalmente su existencia real, el estudio de los sentidos llevó al reconocimiento de la superioridad del sentido de la vista. Esta idea aparece implícitamente en la teoría del conocimiento de Platón, basada en los *ideai* o "formas visuales", y explícitamente en Aristóteles, quien sostenía que el ojo es la primera puerta del intelecto. Como parte de sus estudios sobre psicología, Aristóteles también reveló la importancia crítica de la memoria y, dentro de ella, el predominio de las impresiones visuales. "Las criaturas que son capaces de aprender", dice Aristóteles, "se distinguen por su posesión del sentido de la vista y por la facultad de la memoria".

Estas tendencias nos anuncian varias características nuevas del arte helenístico. La primera de ellas es la introducción de un nuevo tipo de alegoría visual. Sin duda, encontramos un buen ejemplo de ello en el estoicismo primitivo. Cleantes solía explicar la naturaleza del epicureísmo a sus discípulos pidiéndoles que imaginasen una pintura del Placer *pomposamente* vestido, sentado en un trono elevado y a sus pies las Virtudes como sus humildes servidoras. Al narrar esta historia, revela su interés por la imaginación visual como la mejor herramienta para el aprendizaje, así como su creencia en las personificaciones y su inclinación por un enfoque alusivo y alegórico. El hecho de que utilice una pintura donde Platón habría utilizado nor-

malmente un mito demuestra el reciente interés por la comunicación visual. Este interés se manifiesta en la mayor parte de las formas tradicionales de comunicación verbal de la época. Aristóteles insistía en la *Retórica* sobre la importancia de los gestos. Teofrasto acompañaba sus reflexiones filosóficas con imitaciones gestuales. En el ámbito teatral, se inventaron nuevas máscaras de caracterización más elaborada para la Comedia Nueva.

Ninguno de estos elementos resulta completamente nuevo. La novedad reside en el aumento repentino de su importancia. Ocurre lo mismo con el uso de personificaciones. Personajes como la Justicia podían ser vistos en los escenarios de la Atenas del siglo V a.C. Desde allí, los descubrimos trasladados a la cerámica pintada contemporánea, donde personajes como la Locura aparecen junto con las ménades habituales en una procesión dionisíaca. Pero en este caso, la representación visual aún depende claramente de una forma literaria: el teatro. Además, las personificaciones se limitan a personajes secundarios. Con ánimo distinto, Apeles pintó su Calumnia para defenderse a sí mismo ante Ptolomeo I. Todos los personajes de esta pintura excepto el rey, que aparece representado con enormes orejas como en la versión de Botticelli [99], son personificaciones. Entre muchas otras, la Calumnia, la Ignorancia y la Sospecha son representadas como hombres y mujeres que actúan sobre la mente del soberano. Se las identifica por su aspecto, como ocurre, por ejemplo, con la cetrina y fea Envidia, que mira por encima del hombro. El hecho de que Luciano sostenga que Apeles pintó su obra para defenderse de la difamación



99 Botticelli, *La calumnia de Apeles*. Pintura sobre tabla de fines del siglo XV. Versión renacentista de una pintura de Apeles, de fines del siglo IV a.C.

nos sugiere que esta pintura se proponía sustituir verdaderamente a la comunicación verbal. Cleantes debió de pensar en un tipo de pintura semejante. También existen ejemplos escultóricos contemporáneos. Conocemos el Kairos (la Oportunidad) de Lisipo, al igual que la Calumnia, gracias a descripciones posteriores. El carácter de la Oportunidad se resumía en unos cuantos atributos. La escultura tenía pelo en la parte delantera de la cabeza pero estaba calva por detrás, como expresión del hecho de que las oportunidades sólo pueden aprovecharse cuando se las ve venir; una vez que pasan de largo, se pierden. Un ejemplo más antiguo, realizado hacia el 370 a.C., era la estatua de Irene (la Paz) sosteniendo en brazos al niño Pluto (la Riqueza) de Cefisódoto [100]. La relación entre ellas nos hace comprender que la paz genera y alienta el aumento de riqueza. Se trata de una simple combinación de personificación y alegoría, y como tal representa una etapa de transición entre los usos religiosos y filosóficos de estos modelos. Los vínculos con el

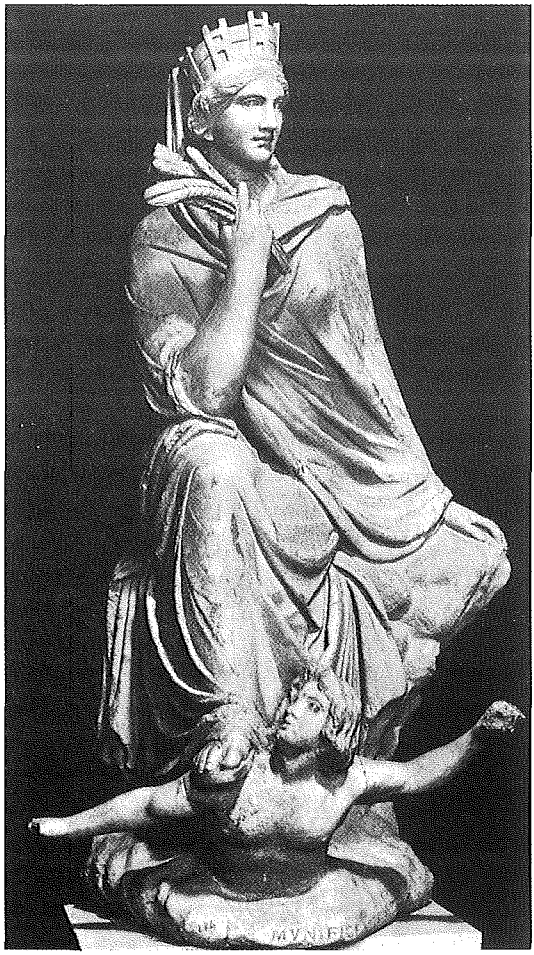
100 Irene y Pluto de Cefisódoto. Copia romana de un original de *c.* 370 a.C.

pasado religioso residen en que la estatua debió de ser la imagen de culto de Irene, cuya veneración se había introducido recientemente. De este modo, se ajustaba a una larga tradición de imágenes divinas. Por otra parte, estaba asociada a los progresos filosóficos, porque reflejaba tanto el nuevo interés por los conceptos y las abstracciones como el estudio de las relaciones que existían entre ellos.

Anteriormente se ha sugerido que la utilización de personificaciones y de la alegoría en la literatura tuvo su origen en los esfuerzos por interpretar los mitos antiguos, especialmente por la aplicación de la etimología en los nombres de los dioses del Olimpo. Un epigrama helenístico en la estatua arcaica de Apolo revela los vínculos entre estas corrientes de la cultura griega en las artes visuales. El poeta Calímaco, bibliotecario de Alejandría en el 250 a.C., proporciona el equivalente visual a una etimología de la estatua. El dios, dice Calímaco, sujeta el arco con su mano izquierda porque es lento en la aplicación del castigo, mientras que en su mano derecha se posan las Gracias, porque está dispuesto a distribuir los placeres. La interpretación de Calímaco, con sus vínculos estoicos, resulta tan arbitraria como la asociación de Hera con *aēr* y surge del mismo espíritu. Este tipo de interpretaciones no se limitaron a las estatuas antiguas. Quizá poco después de la muerte de Alejandro, alguien escribió un epigrama en la estatua que Lisipo hizo de él; en dicho epigrama se interpretaba injustificadamente que la mirada hacia arriba de la estatua expresaba la creencia de Alejandro de que Zeus debía gobernar los cielos y él mismo debía gobernar la tierra.

A partir de estos dos últimos epigramas, se deduce que el interés por la alegoría no centraba su atención en la forma o en la técnica, sino en sus atributos y en su pose. La evolución de la personificación sufrió los mismos efectos. Esto se observa en obras como la Tyche (Fortuna) de Antioquía [101], esculpida por Eutíquides a principios del siglo III a.C. La ciudad de Antioquía fue fundada a orillas del río Orontes por Seleuco, general de Alejandro, como capital de su reino en Asia Menor y Oriente Medio. La escultura representaba a una mujer, la Fortuna de la ciudad, sentada en una roca; a su lado manaba una corriente de agua, de la cual emergía una figura nadando: el río Orontes. La corona en forma de muralla que ceñía su cabeza identificaba a la mujer como el espíritu de la ciudad. Probablemente llevase en la mano algún emblema de prosperidad, como las espigas que aparecen en las copias romanas. Los atributos identificaban ambos personajes como una ciudad y como un río, respectivamente; su actitud y su relación explican que uno de ellos se siente a lomos del otro. Se espera del espectador que siga los mismos procedimientos que los escritores de epigramas citados anteriormente; que identifique las personificaciones e interprete la alegoría de su relación. En el caso de la estatua de Irene y Pluto la relación era causal. Aquí, la relación es sobre todo espacial. Posteriormente hay buenos ejemplos de relaciones temporales.

Un ejemplo de relación temporal se observa en la descripción, recogida por Ateneo, de una procesión dionisíaca que Ptolomeo II organizó en Alejandría. Al parecer, la procesión comenzó al amanecer con una estatua del lucero del alba y concluyó al caer la noche con una estatua del lucero vespertino. Durante el mismo

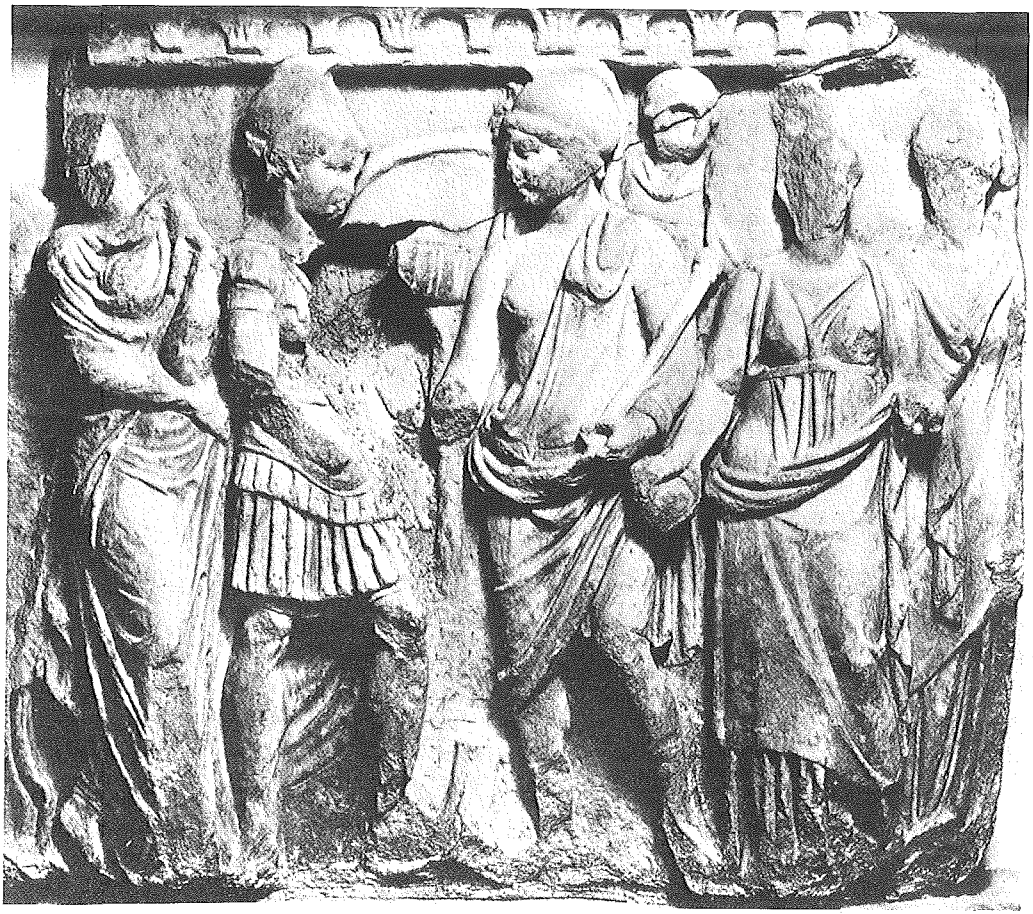


101 Tyche de Antioquía, por Eutíquides. Copia romana de un original de *c.* 295 a.C.

día de la procesión se mostraban a los espectadores estatuas de las cuatro Estaciones llevando sus frutos correspondientes, del Año y del Ciclo de Cinco Años, intervalo temporal en el cual transcurría esta fiesta (cada cuatro años, según nuestros cálculos). La contemplación de divisiones temporales cada vez más prolongadas preparaba al público para la parte más importante de la procesión, consagrada a Dioniso, en la cual aparecían distintas escenas de su vida. Tras el tálamo nupcial donde sus padres, Zeus y Sémele, yacieron juntos, vino la cueva donde Dioniso fue criado, su regreso triunfal de la India y su huida al altar de Rea. Después, las estatuas de Alejandro y Ptolomeo I ciñendo sendas coronas de hojas de hiedra realizadas en oro. Posiblemente se concibiesen las cuatro Estaciones, el Ciclo de Cinco Años y las cuatro escenas dionisíacas como alegorías del ciclo del nacimiento, crecimiento, madurez y decadencia, que era el fundamento del culto dionisíaco. Dioniso y las cuatro Estaciones aparecieron representados juntos en varias ocasiones [102]. Esta

102 Relieve romano representando a Dioniso con la Primavera, el Verano y el Otoño. Probablemente versión de un original de *c.* 200 a.C.

implicación, basada en que las realidades naturales, rituales y míticas eran encarnaciones de una misma verdad, puede guardar claros paralelismos con el pensamiento estoico. Tanto si fue así en el caso que nos ocupa como si no, lo cierto es que se pretende asimilar la realidad mítica a la realidad histórica. Primero Alejandro y más tarde Ptolomeo habían asumido el papel dionisíaco del Salvador. Ptolomeo II, cuya glorificación fue el verdadero objetivo de la fiesta, sería de este modo el cuarto en línea genealógica con el dios. Este significado político y religioso se interrumpe intencionadamente a un nivel implícito donde reside la mayor parte del misterio. Pero a otros niveles, la procesión intenta comunicar lo más explícitamente posible. En la descripción se presta una especial atención al uso de la comunicación visual. Las Estaciones se identifican por sus frutos y los dioses por los atributos que se asocian a ellos. Se señalan las cualidades de Ptolomeo Sóter mediante la estatua de la Virtud, representada de pie y a su lado. El hecho histórico de que la liga de Corinto fuese la primera en reconocer la divinización de Ptolomeo aparece indicado por la figura de Corinto, que le coloca una corona de oro. En esta época



103 Detalle del friso del templo de Hécate, Lagina, representando las personificaciones de Roma y varias ciudades de la región de Caria, *c.* 100 a.C.

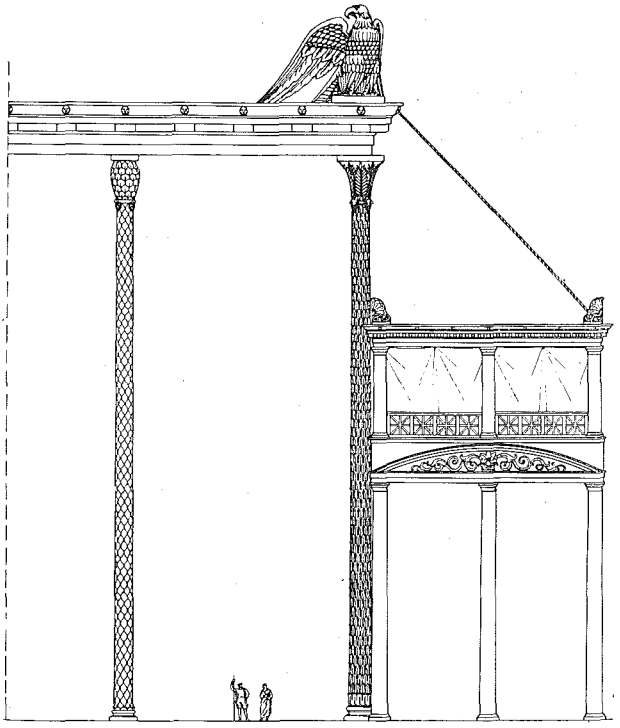
se desarrollaron muchas personificaciones de lugares similares a ésta. De este modo, en un friso del siglo II a.C. procedente de Asia Menor [103], la figura de Roma aparece junto a las de otras ciudades de la región.

La procesión de Ptolomeo II nos demuestra hasta qué punto se había perfeccionado la comunicación visual y cómo el arte podía competir con las palabras. Nos interesa el hecho de que esta reciente evolución, lejos del habitual uso de las estatuas como iconos o imágenes de dioses y héroes, requiera que éstas admitan modificaciones, de igual manera que una palabra debe ser capaz de admitir inflexiones. El gesto y el atributo modifican la forma básica, al igual que el tiempo o la desinencia modifican un verbo o un sustantivo. La necesidad de comunicar un significado concreto estimuló el desarrollo de nuevas "inflexiones", como en el caso del

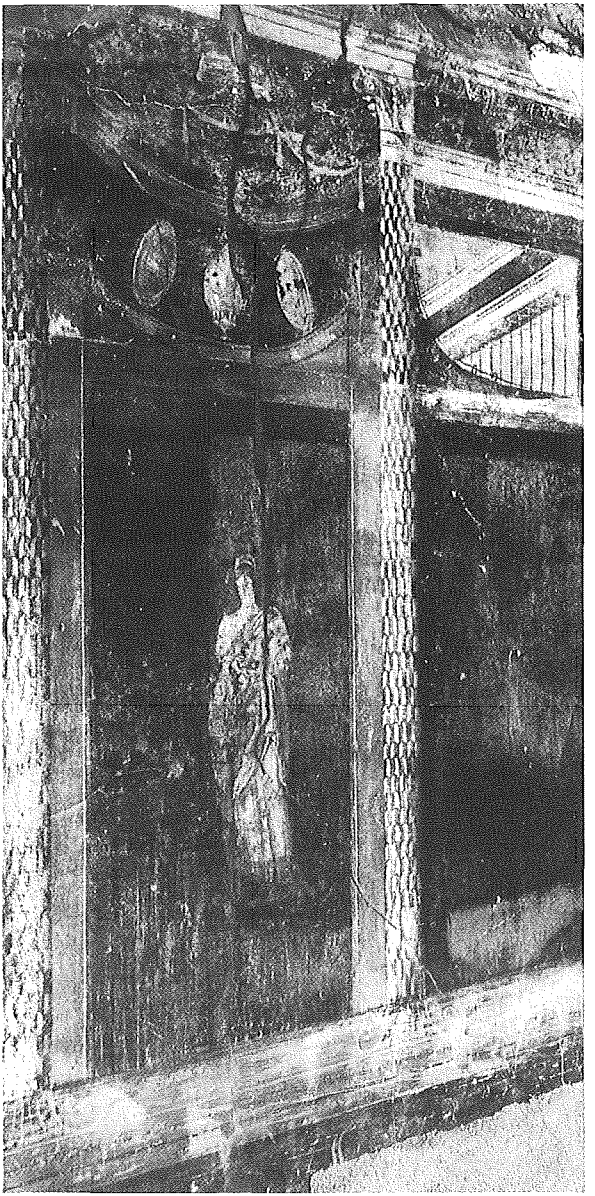
Kairos de Lisipo, al cual se representó corriendo y con sus pies rozando apenas el suelo porque era muy difícil de atrapar. Eutíquides hizo todo lo posible por recalcar que Antioquía estaba asentada al lado de un río, de modo que no sólo representó la figura del mismo bajo sus pies sino también hizo que el mármol que le rodeaba se pareciese al agua lo más posible. De hecho, este artista era famoso por conseguir que sus personificaciones de dioses fluviales encarnasen realmente el elemento que representaban: "Hacía el bronce más húmedo que el agua". La utilización del arte como equivalente visual del lenguaje verbal estimula, pues, el progreso estilístico. El último consiste parcialmente en un incremento del naturalismo, pero es importante advertir que este tipo de naturalismo, denominado así con vistas a una mayor claridad de expresión, se diferencia de otras corrientes naturalistas del arte griego. El progresivo naturalismo de los siglos VI y V a.C., por poner un ejemplo, se debió en gran parte al deseo de hacer más reales a los dioses y a los héroes, y más explícita su potencia física; en estas obras más antiguas, el desarrollo del naturalismo se mide principalmente por la plasmación de la complexión física del cuerpo humano. Otro tipo de naturalismo, patente sobre todo en el arte a partir del siglo IV a.C., puede relacionarse con la concepción aristotélica de que el arte es imitación y que el hombre disfruta además con la imitación por sí misma independientemente de la temática. Este tipo de naturalismo provoca en general una correspondencia entre la naturaleza y todos los elementos artísticos, y en particular la aplicación de las dotes adquiridas previamente en la representación de dioses y héroes no sólo en modelos físicos inferiores como mujeres, ancianos y mendigos, sino también en los animales y las plantas. El tipo de naturalismo que nos interesa aquí es mucho más selectivo, pues, en su afán de nuevas poses y atributos, los artistas están obligados a estudiar nuevas acciones y nuevos objetos. Pero este naturalismo resulta intrínsecamente menos duradero que el resto, porque una vez que se ha comprendido el carácter esencial de una pose o de un atributo a efectos de identificación, las representaciones del mismo se reducen a una síntesis, como ocurrió en el arte romano, el cual encerraba un alto contenido informativo.

Podemos estudiar el desarrollo de estos tres tipos principales de naturalismo en el campo de la escultura arquitectónica. En los siglos VI y V a.C., el naturalismo se desarrolla solamente en decoraciones figurativas. Si acaso, la escultura derivada de las formas vegetales orientales se hizo más abstracta, como se observa al comparar las molduras de claras formas de hoja en el jónico del siglo VI a.C. con el sobrio diseño de ovas y dardos en el cual se transformó durante el siglo V a.C. Solamente a fines del siglo V y en el siglo IV a.C. comienzan a aparecer hojas de acanto y tallos muy esmerados en acróteras, cornisas y de modo más visible en el nuevo capitel corintio. La difusión del naturalismo como resultado del uso de la personificación y la alegoría se observa vagamente al principio en las Cariátides de Delfos y Atenas, y con mayor precisión en los Atlantes que soportan la cubierta del templo de Zeus Olímpico en Acragas, de principios del siglo V a.C. Estas figuras probablemente vinculaban el templo al hogar mítico de Zeus en los cielos, tradicionalmente soportado por Atlas. También se incluyeron figuras de persas como soporte de

cubiertas y, tanto si este rasgo apareció primero en Esparta en el siglo V a.C. o en la tienda de campaña de Alejandro, con la pose de estas estatuas se pretendía expresar el papel de los persas como esclavos más que como amos de los griegos. En el período Helenístico incluso las formas vegetales reemplazaron a las columnas por causas simbólicas, como en la tienda de simposios de Ptolomeo II [104], cuyas columnas de las esquinas tenían forma de palmera y el resto de *thyrsoi*, o varas de Dioniso, entrelazadas con hiedra y coronadas con piñas. En este caso, las formas arquitectónicas pasivas se convirtieron en formas adecuadas activamente a la función del edificio como lugar de celebración de banquetes en honor de Dioniso. Las columnas de esta tienda eran de madera, y por tanto perecederas, pero al igual que en otros períodos no resultó difícil el cambio a materiales permanentes. Las ramas, las flores y los escudos que sirvieron de adecuada decoración para la tienda, aparecen tallados en piedra en los altares, los frisos y los pretiles de la ciudad de Pérgamo en el siglo II a.C. Otras decoraciones, como madrigueras, trípodes o columnas palmiformes aparecen en las pinturas murales romanas [105]. Así pues, la tienda de Ptolomeo II representa un paso fundamental en la evolución de entornos arquitectónicos con adecuados fines expresivos. La introducción de elementos simbólicos y asociativos había enriquecido notablemente la arquitectura y la decoración de interiores.



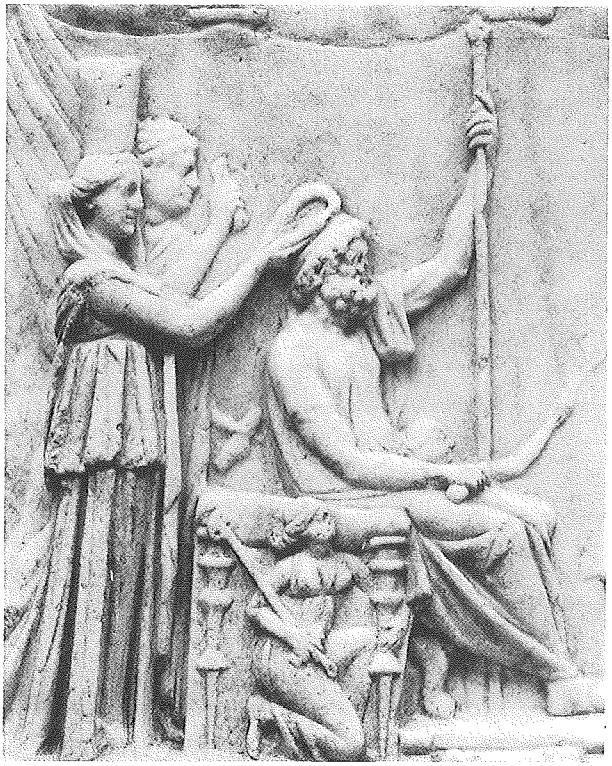
104 Reconstrucción de la tienda de simposios de Ptolomeo II, *c.* 275-270 a.C.



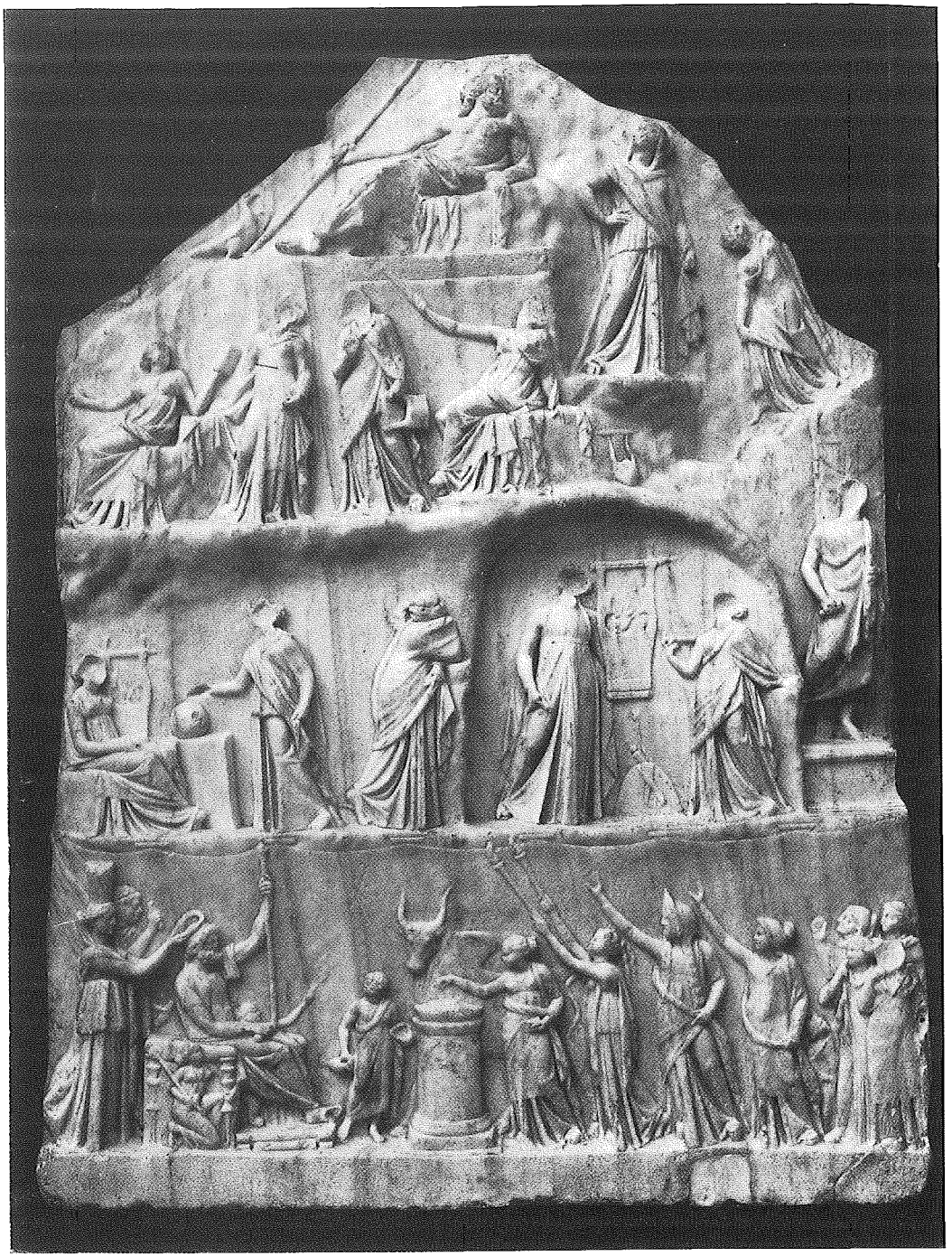
105 Pintura mural
en la Casa de Obelio Firmo,
Pompeya, siglo I a.C.

Un relieve firmado por Arquelao, procedente de Italia y actualmente en el British Museum [107], representa una iconografía estrechamente relacionada con la fiesta ptolemaica. Se ha fechado a finales del siglo II a.C. En el registro inferior de los tres que contiene el relieve, se celebra un sacrificio ante la estatua sedente de un hombre. Se trata de Homero. A cada lado de su trono aparecen sendas figuras

arrodilladas que se identifican con la *Ilíada* y la *Odisea* gracias a las inscripciones. El poeta es coronado por dos personajes con las inscripciones del Tiempo y el Mundo [106]. Ello nos revela que la gloria de Homero es reconocida en muchos períodos y en muchos lugares. Pero el hecho de que las dos últimas figuras compartan las facciones de Ptolomeo IV y de su esposa Arsinoe hace referencia además a que este monarca, al fundar el Homereion, había sido el primero en sancionar el culto oficial del poeta. El alcance de la influencia homérica en la historia de la literatura también queda demostrado por los personajes que celebran el sacrificio: el Mito, la Historia, la Poiesis (probablemente la Poesía no dramática), la Tragedia y la Comedia. Otro grupo de cuatro figuras que asisten más pasivamente al mismo alude probablemente a las cualidades de los poemas homéricos. Physis (la Naturaleza), reconoce la conformidad de los poemas con la naturaleza, Areté (la Virtud) su tono moral, Mneme (la Memoria) su carácter memorable, Pistis (la Honradez), su credibilidad y Sophia (la Sabiduria) su excelencia técnica. El artista ha podido, pues, citar las obras homéricas más importantes y describir su posición en la historia y la crítica literarias mediante el cuidadoso despliegue de muchas figuras. No está muy claro si Arquelao fue el inventor total o parcial de este esquema, pues podría derivarse de algunos cuadros vivos en las fiestas o de obras permanentes asociadas al



106 Homero coronado por el Tiempo y el Mundo (detalle de la il. 107).



107 Relieve de la Apoteosis de Homero, firmado por Arquelao de Priene, *c.* 150 a.C.

Homereion. Sin duda, otras obras existentes en el templo utilizaban imágenes visuales de modo semejante. En una de ellas, se rodeó la estatua del poeta con esculturas de las distintas ciudades que reivindicaban su ciudadanía. Una pintura de un tal Galatón intentaba subrayar la autoridad de Homero, al representarlo bajo la forma de dios fluvial de cuya boca manaba agua que sólo era recogida en jarras por otros poetas. Con todo, el relieve de Arquelao presenta una iconografía mucho más sofisticada que estas obras. Como hemos visto, no sólo utiliza los gestos y los atributos, sino también juega hábilmente con los agrupamientos de las figuras. El Mito y la Historia, por ejemplo, se separan del resto de los géneros literarios al implicarse más activamente en el sacrificio, puesto que son elementos primordiales en la producción de Homero. No sólo se perfecciona el lenguaje visual, sino también el pensamiento que subyace al mismo. El relieve nos cuenta que la crítica había verificado una obra poética, que se había examinado el problema de la influencia de la epopeya en otros géneros literarios y que se habían establecido los fundamentos críticos para evaluar una obra de arte. Conceptos duales como el tiempo y el espacio, el mito y la historia, que aún hoy se utilizan como elementos fundamentales para clasificar la experiencia, ya aparecen aquí confiriendo una estructura firme al pensamiento helenístico.

El proceso que condujo a la integración del pensamiento y de la imagen, que aparece en el relieve de Arquelao, puede estudiarse más apropiadamente en el tratamiento griego de las Musas. Para Homero, las Musas son diosas responsables de la música del Olimpo y también inspiran a los rapsodas terrestres. Hesíodo creía que eran nueve y tenían nombres distintos, como Calíope (bello rostro) y Terpsícore (la alegría de la danza). Cuando aparecen en el arte prehelenístico, unas veces son tres y otras son nueve, unas veces bailan y otras tocan instrumentos. Más tarde, cuando en el período Helenístico los eruditos comenzaron a clasificar el patrimonio cultural griego y a rastrear los misterios de la mitología, los nombres de las Musas fueron interpretados como portadores de asociaciones con diferentes géneros literarios y musicales. Terpsícore se convirtió comprensiblemente en Musa de la danza, Talía (regocijo) se asoció justificadamente a la comedia, pero Melpómene (cantante) se vinculó más arbitrariamente a la tragedia. Es muy posible que este proceso tuviera lugar a principios del siglo III a.C. La presencia de esculturas de la Tragedia, la Comedia, el Ditirambo y el Nykterinos en un santuario construido en la misma época junto al teatro de Tasos [165], revela que sin duda era frecuente la personificación monumental de estos géneros. La prueba más antigua y casi concreta de una asociación entre las Musas y los distintos géneros nos la proporciona Plinio, quien nos cuenta que las Musas aparecían identificadas con sus atributos correspondientes en un anillo que perteneció a Pirro (319-272 a.C.). Pero el documento más antiguo y verdadero de una caracterización evolucionada de las Musas está en el relieve de Arquelao que hemos analizado. En los dos registros superiores [107], se representa ya a las nueve Musas sentadas, de pie, bailando y tocando alrededor de Apolo. Cada una lleva su atributo correspondiente, la cítara, la lira, la flauta, el rollo de pergamino y el globo terráqueo. La personalidad de

cada Musa queda ahora firmemente establecida, y la existencia de estatuas romanas vinculadas a esta tipología nos sugiere que ya habían sido representadas de forma monumental. Las alusiones en los escritos de Calímaco y Apolonio de Rodas muestran que en el universo literario de la Alejandría del siglo III a.C se había reconocido, al menos parcialmente, la personalidad de cada una de ellas. No cabe duda de que fue en Alejandría donde se emprendió la tarea de clasificación más vehementemente, donde se aplicó el método de la etimología más apasionadamente y donde el uso de personificaciones alegóricas evolucionó más íntegramente.

Palabra e imagen

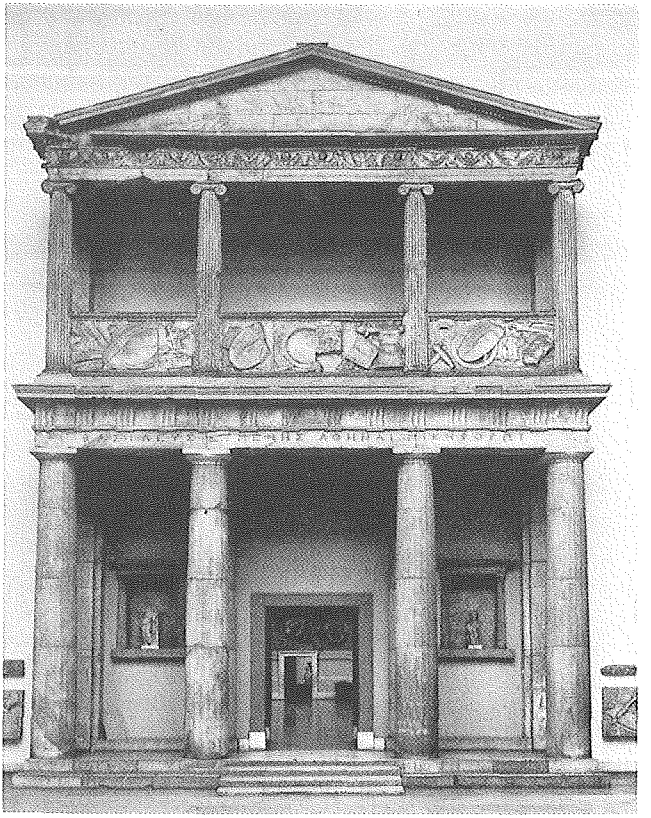
Uno de los rasgos más llamativos del relieve de Arquelao es la utilización de nombres inscritos que identifican a la mayoría de los personajes representados. Aunque tales inscripciones fuesen habituales en los vasos griegos, no hay pruebas de que se utilizaran en la escultura y la pintura monumentales. Puede que estas inscripciones apareciesen pintadas sobre relieves que actualmente están desprovistos de ellas, pero no parece muy probable porque las inscripciones dedicatorias que a menudo se asocian a estos relieves solían grabarse en ellos. Otro rasgo importante del relieve de Arquelao es el hecho de que no se identifiquen todas las figuras, sólo aquéllas cuya identidad no se revela claramente a través de sus gestos y de sus atributos, es decir, las personificaciones del registro inferior y no las divinidades tradicionales, que aparecen representadas en los superiores. De este modo, los nombres sirven para aclarar el proceso comunicativo, asimilándolo por su carácter a un mensaje verbal. Difícilmente podría sorprendernos que la creciente utilización de las artes figurativas como medios de comunicación equivalentes a la palabra hablada o escrita estimulase el uso recíproco de la imagen y la palabra. Platón había preparado el camino para esta evolución, al afirmar que tanto la palabra como la imagen deben transmitir las cualidades fundamentales de la idea que subyace a ellas.

Se ha sugerido que el relieve de Arquelao en realidad representa el contenido de un poema por medio de imágenes. Sin duda, éste es el caso de ciertas copas de cerámica mucho más pequeñas, la mayoría fechadas en el siglo II a.C. y basadas probablemente en modelos de plata que representan escenas de obras como la *Ilíada* o las tragedias de Eurípides [108]. Con el objeto de identificar claramente escenas a menudo muy complejas y no excesivamente dramáticas, se añaden inscripciones que facilitan el nombre de los personajes y también muchas veces un resumen del argumento. Naturalmente, estas inscripciones tienen como finalidad convertir las series de imágenes figurativas en una alternativa autosuficiente a la narración poética. A mayor escala, también se utilizan inscripciones para identificar a los personajes del gran friso del altar de Zeus en Pérgamo. El tema global del friso, la batalla entre dioses y gigantes, sería reconocible sin ningún tipo de inscrip-

108 Dibujo de un relieve procedente de una copa de barro de *c.* 200 a.C., ilustrando escenas de la *Ifigenia en Aulide,* de Eurípides.

ción. El valor de las mismas reside sobre todo en que añaden mayor interés a la composición, confiriendo a cada personaje individual una amplia gama de asociaciones. En efecto, crean una relación enteramente nueva entre los relieves y el espectador. Mientras los frisos y las metopas de los templos más antiguos sólo evocarían en el espectador un acontecimiento muy conocido y le permitían reconocer algo que ya sabía, el gran friso de Pérgamo podía ser leído, cuando todas las inscripciones estaban completas, y comunicaría una información previamente desconocida. La necesaria legibilidad que implicaba esta actitud se resolvió en el altar de Zeus colocando, bajo la cornisa jónica que coronaba el friso, una pieza cóncava poco frecuente donde podían inscribirse letras de unos cinco a siete centímetros de altura. El espectador se hallaba en posición óptima para leer las inscripciones cuando sus ojos formaban aproximadamente una bisectriz que seccionaba en ángulo recto la cuerda del arco cóncavo. El templo que Eumenes II y su hermano, el futuro Átalo II, erigieron para honrar a su madre en Cízico pertenece a la misma época. Los visitantes no hubieran podido descifrar los relieves, que ilustraban ejemplos de lealtad filial e incluían además a los poco frecuentes italianos Rómulo y Remo, sin los epigramas que les acompañaban. En ambos casos es posible que las inscripciones formasen parte del programa didáctico estoico, como hemos sugerido en el capítulo anterior.

Un ejemplo de cómo se utilizaron las inscripciones a una escala aún mayor nos lo ofrece la inscripción en el pórtico de entrada al templo de Atenea en Pérgamo [109], también construido por Eumenes II. En el arquitrabe inferior del pórtico de dos pisos, letras de gran tamaño enunciaban *BASILEUS EUMENĒS ATHĒNAI NIKĒPHOROI* (El rey Eumenes II a Atenea Portadora de la Victoria). Esta inscripción transformó en comunicación articulada lo que de otro modo hubiera sido la lujosa entrada de un templo; así, la puerta se convirtió en símbolo de acción de gracias por la victoria sobre los gálatas, otorgada a Eumenes por Atenea, protectora de la ciudad. La decoración adicional en el pretil del pórtico superior, compuesta

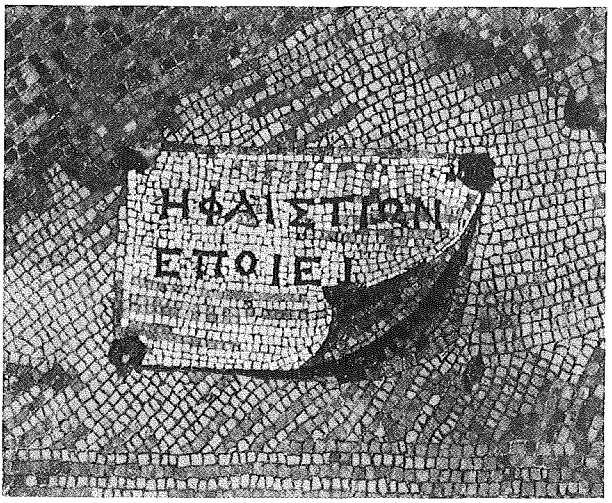


109 Pórtico del templo de Atenea Polias, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

por relieves de escudos y de armaduras, servía para recalcar esta función. Los soberanos anteriores habían colocado sus nombres en los edificios que habían financiado, como hizo Creso en el Artemisio de Éfeso o Alejandro en el templo de Atenea en Priene [10]. No obstante, estas inscripciones eran de reducido tamaño y difíciles de encontrar. También había una antigua tradición por la cual el inspirador del edificio ofrecía al templo su propia armadura o la de su enemigo, pero nunca se habría pensado que ésta formara parte del propio edificio. La importancia de la inscripción y la permanencia de los atributos en el pórtico de Eumenes revelan una nueva actitud del constructor e imponen una nueva respuesta del espectador. No se trata de un edificio preexistente que ha contado con la contribución de un gobernante y donde él ha dejado constancia de su agradecimiento. El edificio mismo es su ofrenda y su petición de gracias. Para todo aquél que se aproxima, representa la permanente conmemoración de un acto ritual. Los Propileos de Atenas [189] habían sido construidos con similar espíritu doscientos cincuenta años atrás, pero, en este caso, la simple necesidad de construir un pórtico nuevo y elaborado que sustituyera al que había sido destruido por los persas fue lo que determinó su morfología. No había que leer ningún mensaje en su arquitrabe o en

sus metopas. Para el visitante que se aproximaba a ellos, era simplemente el pórtico más lujoso de Grecia, como resultaba apropiado a la ciudad más rica. El arte había cambiado mucho en el siglo II a.C., cuando un relieve podía ser una obra de crítica literaria, una copa podía ser un poema, o un edificio podía ser una oración.

Como hemos visto, el desarrollo del arte como método de comunicación se tradujo en un nuevo reconocimiento de las necesidades del espectador. Ello se manifiesta no sólo en el uso extendido de inscripciones, sino también en el cuidado con que éstas se colocaban en una posición visible y con el tamaño suficiente para ser leídas a distancia. También ahora se presta especial atención a la fuente y al vehículo de información. Por consiguiente, tanto el artista como el mecenas pudieron alcanzar mayor protagonismo [110]. En el relieve de Arquelao, el nombre del artista aparece en mayúsculas en el centro, bajo el trono de Zeus. Debido a la forma del relieve, esta posición se corresponde casi exactamente con la de un arquitrabe debajo de un frontón y, de este modo, guarda estrechos paralelismos con el lugar que ocupa la inscripción del pórtico pergameno, donde el nombre del mecenas, Eumenes, aparece tan llamativamente. Las dimensiones de este cambio de actitud con respecto a la de Atenas en el siglo V a.C. nos las revela el hecho de que se creyera que tanto la carrera política de Pericles como la carrera artística de Fidias se habían visto seriamente perjudicadas porque éste había plasmado el retrato de Pericles y el suyo propio en el escudo de la gran estatua de Atenea Partenos. Tal exaltación de la personalidad por estos hombres resultaba completamente inaceptable para sus conciudadanos, quienes simplemente los consideraban un político y un artesano, respectivamente. En el siglo II a.C., por el contrario, la autoridad del artista y del gobernante se habían implantado con firmeza.



110 Firma de artista en un mosaico del palacio de Pérgamo, *c.* 200 a.C. (véase también la il. 136).

Los escritores y las imágenes

La comprensión de una equivalencia básica entre la palabra y la imagen no sólo se tradujo en una ampliación de la actividad del artista, pues esta evolución también influyó en los escritores. Uno de los ejemplos más llamativos de esta idea se observa en la utilización del epigrama como comentario o incluso como traducción de una obra artística. Ya hemos citado algunos de estos epigramas, nulo en el caso del Apolo de Delos y válido en el epigrama sobre el Kairos de Lisipo. Algunas veces, como ocurría probablemente en el templo atálida de Cízico, el comentario verbal era contemporáneo a la imagen figurativa.

No obstante, la imagen es primordial en todos estos casos, y por ello no nos sorprende que algunos poetas reafirmasen su independencia de los artistas plásticos. La forma de expresar esta resistencia fue la transformación del propio poema en una imagen. En lugar de que todos los versos del poema tuviesen la misma longitud, o que variasen según las exigencias de la métrica, se acortaban o alargaban para componer en su totalidad una silueta que se correspondía con el contenido del poema, el cual en sí mismo se convertía en epigrama. No se ha fechado con seguridad ninguno de estos poemas, bien por problemas de atribución, como en el caso de *La Siringa de Teócrito* [112], o bien porque los autores resultan, por lo demás, prácticamente desconocidos, como ocurre con las obras de Simias y Dosiadas. Sólo una referencia de pasada sugiere que Simias, el principal escritor del género, trabajó a principios del siglo III a.C. Es posible que uno de sus poemas, con la forma de las *Alas de Eros*, fuese grabado en esa parte de la escultura, aunque parece poco probable en otro par de ejemplos suyos. El más simple tenía la forma de un *Hacha doble* y daba a entender que había sido inscrito en una de las armas más famosas de este tipo, el hacha doble con el que Egisto había matado a Agamenón. De hecho, como ocurre con las *Alas de Eros*, el tema nunca se presenta explícitamente. Toda una serie de oscuras referencias sirven como claves y la respuesta al enigma se obtiene sólo cuando se deduce que la forma completa del poema encierra un significado. Otro obstáculo para la comprensión inmediata del *Hacha* era que los versos no podían leerse consecutivamente, como era lo normal, sino en orden de 1, 20, 2, 19, etc. También es el caso de la obra más sofisticada de Simias, que tiene forma de huevo [111]. El huevo en cuestión pertenece a un ruiseñor, y puesto que el ruiseñor es el poeta entre todos los pájaros, el poema representa igualmente el huevo del poeta. El poema revela adecuadamente la afición del poeta helenístico por la metáfora, la alegoría y el simbolismo.

Otro poema muy complejo y difícil de fechar se ha atribuido a Teócrito como inscripción en una siringa que él dedicó a Pan [112]. El poema también tiene veinte versos, pero se ordena en series de diez pares, el primero de diez pies métricos y el último de uno. La forma del poema se corresponde, pues, con la forma de una siringa, con uno de sus lados en disminución. Éste es uno de los problemas del poema, pues el contorno de la siringa griega era rectangular [63] y sólo se documenta la forma en disminución en el mundo romano. Pero como la variación en la

Κωτίλας

τᾶ τόδ' ἄτριον νέον
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἁγνᾶς
τὸ μὲν θεᾶν ἐριβόας Ἑρμιᾶς ἔκιξε κάρυξ
ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
θοῶς δ' ὕπερθεν ὦκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαυσκεν
θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσιν
πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἰέμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἴχνος τιθήνας
καί τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἶψ' αὐδὰν θὴρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμᾶν μυχοιτάτῳ
κἆιτ' ὦκα βοᾶς ἀκοὰν μεθέπων, ὕγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσυται ἄγκος
ταῖσι δὴ δαίμων κλυτᾶς ἶσα θοοῖς δονέων ποσὶ πολύπλοκα μετίει μέτρα μολπᾶς
ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ὄρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλίας ἐλεῖν τέκος
βλαχαὶ δ' οἷον πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥώοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζὸν
ἴχνει θέων . . ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδὰν
ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν
φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἑλὼν πτεροῖσι ματρός
λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ὠδίς
Δωρίας ἀηδόνος
ματέρος.

111 Simias, *El huevo.*

longitud de las flautas era idéntica en ambas (las cañas de la versión griega se acortaban al efecto rellenándolas de cera, mientras que las cañas del tipo romano se seccionaban realmente), se ha sostenido que el poema podría aplicarse, pese a todo, a la siringa griega. Así pues, los problemas de datación siguen sin resolverse. Creemos que el interés de este poema reside en una mayor expansión del alcance de la poesía escrita, pues el poema posee cualidades que no son únicamente pictóricas, como ocurre en otros ejemplos del género, sino también musicales. Del mismo modo que en el instrumento musical la longitud decreciente de las cañas expresaba una escala musical ascendente, probablemente se pensó que la regular disminución de la longitud de los versos confería cualidades musicales al poema. Esta hipótesis podría parecer improbable, pero sabemos que en el perído Helenístico se realizaron intentos de conferir cualidades musicales tanto a las bebidas como a las comidas, utilizando proporciones musicales para determinar las relaciones entre los ingredientes. Podía afinarse la octava de una bebida mezclando a partes iguales agua con vino, y podía acompañarse de platos con una armonía más compleja.

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα,
οὐχὶ Κεράσταν, ὅν ποτ' ἐθρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὖ πιλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους,
οὔνομ' ὅλον, δίζων, ὃς τᾶς Μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος·
ὃς Μοίσᾳ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγω·
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
παππφόνου Τυρίαν τ' . . .,
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
ψυχάν, ἃ βοτοβάμων,
στήτας οἷστρε Σαέττας,
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγυιε, χαρείς
ἁδὺ μελίσδοις
ἔλλοπι κούρᾳ,
Καλλιόπᾳ,
νηλεύστῳ.

112 *La Siringa de Teócrito.*

Las alas, el hacha, el huevo y las flautas son todos objetos de reducido tamaño que, debido a su naturaleza, podían llevar una inscripción que se ajustase a su forma. El *Altar* de Dosiadas [113], el cual está escrito con el mismo espíritu enigmático que *La Siringa de Teócrito*, representa una expansión del género no sólo porque el objeto en cuestión sea de tamaño considerable, sino también porque el objeto que es el tema del poema ya no presenta una superficie plana o una forma adecuadas para llevar una inscripción. El contorno del poema del *Altar* se corresponde no sólo con el bloque del altar mismo y con su remate plano, sino también con las molduras de la cornisa en saledizo y con las molduras de la base. Ya no puede afirmarse, pues, que el poema sea una inscripción sobre un objeto; se convierte en el propio objeto. En estos epigramas los poetas se esforzaron por conseguir una nueva densidad y un nuevo misterio. Al parecer, creyeron ser capaces de lograr ambos propósitos tomando el ejemplo de las artes visuales, es decir, transformando sus poemas en imágenes. Sin embargo, existía un modo mucho más directo de convertir las palabras en lenguaje visual.

Las imágenes como palabras

La lápida es el único lugar donde la palabra y la imagen disfrutan de esta igualdad. Desde antaño, la escultura de bulto redondo, los relieves, las pinturas y las inscripciones se habían utilizado conjuntamente en las lápidas formando diferentes

Εἰμάρσενός με στήτας
πόσις, μέροψ δίσαβος,
τεῦξ', οὐ σποδεύνας, ἵνις ἐμπούσας, μόρος
Τεύκροιο βούτα καὶ κυνὸς τεκνώματος,
Χρύσας δ' ἀΐτας, ἅμος ἐψάνδρα
τὸν γυιόχαλκον οὖρον ἔρραισεν,
ὃν ὠπάτωρ δίσευνος
μόρησε ματρόρριπτος.
ἐμὸν δὲ τεῦγμ' ἀθρήσας
Θεοκρίτοιο κτάντας,
Τριεσπέροιο καύτας,
θώϋξεν †ἀνιύξας
χάλεψε γάρ νιν ἰῷ
σύργαστρος ἐκδὺς γῆρας.
τὸν δ' †ἀεὶ λινεῦντ' ἐν ἀμφικλύστῳ
Πανός τε ματρὸς εὐνέτας, φὼρ
δίζωος, ἵνίς τ' ἀνδροβρῶτος ἰλιοραιστᾶν
ἦρ' ἀρδίων ἐς Τευκρίδ' ἄγαγον τριπορθον.

113 Dosiadas, *El Altar.*

combinaciones. Por consiguiente, con el desarrollo de los epitafios poéticos como género literario el escritor se vio forzado a aludir no sólo al fallecido sino también a la decoración representada en su tumba. En el caso de los poemas de este tipo que se conservan en la *Antología Griega*, resulta a menudo imposible saber si realmente se inscribieron sobre tumbas o si sólo se escribieron como ejercicios literarios. Un epigrama, atribuido al poeta del siglo V a.C. Simónides, dice del león tallado en una tumba que era un animal fiero del mismo modo que el fallecido era un hombre fiero. Incluso es posible que Simónides hubiese compuesto el epitafio para la tumba de Leónidas, defensor de las Termópilas, en cuyo caso podríamos concluir que la elección del animal aludiría tanto al nombre del fallecido como a su virtud (en griego, *leōn* = león). Este recurso se observa explícitamente en la imitación del epitafio de Simónides por Calímaco: "Nunca habría puesto mi pie en esta tumba si Leon no tuviera mi coraje y mi nombre". Incluso en el caso de que ambos ejemplos fuesen epitafios, no debemos aceptarlos para explicar la aparición del león en la tumba. Los leones eran elementos decorativos frecuentes en las tumbas, probablemente por motivos apotropaicos. Pero otros dos epigramas de un escritor del período Helenístico inicial, Leónidas de Tarento, se refieren a decoraciones menos frecuentes. En el primero de ellos, se señala el significado "evidente para todos" de la copa de vino que corona la tumba de Maronia, una anciana aficionada a la bebida. El segundo intenta explicar la representación, tallada en una lápida, de una determinada tirada de dados denominada "Quíos" la cual era también la peor tirada de todas. Tras examinar y rechazar posibles explicaciones, como que el fallecido podía ser natural de Quíos o que sólo fue desgraciado, Leónidas concluye que el

verdadero mensaje es que el hombre murió por haber bebido demasiado vino de Quíos. Tanto si se representó algo parecido en una tumba como si no, está claro que Leónidas imaginó al menos la posibilidad de que pudiera comunicarse información en un contexto como éste mediante imágenes enigmáticas. Por lo que hemos visto hasta ahora, había tres maneras primordiales de leer este tipo de imágenes. La primera consistía en la simple traducción de la composición fonética del nombre (como en el *leōn* de Calímaco, el animal = Leon). La segunda se basaba en el sentido literal (Quío de Leónidas = de Quíos). Aún otra lectura consistía en la selección del principal atributo del objeto representado (león = fiero) y en su aplicación al fallecido.

Las pruebas para la formación de un lenguaje de imágenes a partir de esta base en el siglo III a.C. fueron investigadas con entusiasmo en el siglo II a.C., sobre todo por Antípatro de Sidón. Al incorporar el "vocabulario" de sus predecesores a las descripciones de todo un conjunto de estas imágenes, Antípatro revela su deuda con ellos en el empeño interpretativo de imágenes concretas. Por ejemplo, Antípatro describe en un epigrama una tumba que carece de inscripciones, excepto la representación de un grupo de dados. La última tirada representa de nuevo la denominada "Quío", pero hay otras que se llaman Alejandro y Juventud, respectivamente. Antípatro interpreta todo el conjunto sin dudar, diciendo que un tal Alejandro de Quíos murió en plena juventud. A diferencia de otros poemas de Antípatro, no está muy claro que se trate verdaderamente de un epitafio. En otro poema, la propia fallecida, de nombre Bitia, explica las cinco imágenes de su tumba. El arrendajo indica que era muy locuaz; la copa, que era aficionada a la bebida; el arco, que procedía de Creta (conocida por sus arcos); la lana, que trabajaba bien; y la redecilla, que recogía su cabello porque era canoso. En otros poemas, Antípatro utiliza mayor número de imágenes. Unas riendas, el bocado de un caballo y un pájaro de Tanagra aparecen en uno; un látigo, un búho, de nuevo un arco, una oca y una zorra veloz en otro. Como puede deducirse del empleo entusiasta de estas composiciones, Antípatro deja completamente claro que las imágenes pueden utilizarse realmente como el lenguaje. Por ejemplo, dice en un poema que las imágenes "encierran un mensaje" y que el diseñador de la lápida hablaba del fallecido por medio de dados "mudos". El término que utiliza para describir con mayor precisión la relación entre la imagen y el concepto que representa es *symbolon* (correspondencia, señal, signo). En un epitafio, se califica a un león de *symbolon halkēs* (señal de ferocidad).

Meleagro, que escribió dos epigramas del mismo género en el 100 a.C., también califica de *symbola* a estas imágenes. El primero de estos epigramas es un epitafio imaginario dedicado a Antípatro y el segundo epitafio se lo dedica a sí mismo. Ambos resultan bastante enigmáticos. El epitafio dedicado a Antípatro describe una imagen muy densa, un gallo con un cetro bajo una de sus alas y con una rama de palmera en una garra. Después de inútiles esfuerzos por interpretar el cetro como atributo real y rechazar la idea porque la tumba es demasiado modesta, Meleagro resuelve que el gallo significa que el hombre se hizo oír, que era experto en el

amor y un consumado cantante; el cetro revela su interés por las palabras (los mensajeros las transportaban) y la palma demuestra que procedía de Tiro, ciudad célebre por este árbol. Afortunadamente, el nombre de Antípatro está inscrito junto a los símbolos. Sin embargo, en el epitafio que Meleagro se dedicó a sí mismo, el cual incluye un personaje alado que sostiene una lanza y una piel de oso, no sólo hemos de extraer los atributos de Meleagro a partir de los símbolos, sino también su nombre. El rompecabezas se resuelve al final del epitafio, cuando comprendemos que todo el conjunto representa al gran cazador de antaño, también llamado Meleagro. Este descubrimiento de la solución final al enigma, observando la imagen en su totalidad tras haber analizado sus detalles en busca de claves, se asemeja al reconocimiento del significado de la silueta completa de los poemas-imágenes tras acumular pistas en cada uno de sus versos.

Un poema escrito por Alqueo de Mesenia, probablemente a principios del siglo II a.C., alude a otro tipo de relieve funerario muy enigmático, pues oculta el nombre del fallecido. La tumba sólo tiene inscritas dos letras griegas *phi*. Al principio, Alqueo prueba a sumar el valor numérico de ambas letras y consigue el inaceptable nombre de Quilias (*phi* = 500; por tanto, dos *phis* = mil; en griego, *chilias*). Entonces prueba a usar el valor fonético en lugar del numérico y consigue Fidis (*phi* dos veces = en griego, *phi dis*). Aprueba esta solución con orgullo y alaba al diseñador de la tumba por realizar un enigma que era "luz para los inteligentes y oscuridad para los necios". Ningún otro ejemplo representa mejor la afición helenística por el misterio y por la densidad que estas dos letras.

Afortunadamente hay pruebas de que los recursos utilizados en estos poemas no estaban aislados del mundo en una restringida tradición literaria. Se han encontrado ejemplos de estos epitafios en lápidas auténticas. Una lápida perteneciente a una muchacha que se llamaba Menófila de Sardes [114], con toda probabilidad también del siglo II a.C., posee un relieve con un lirio, un *alpha* griega, un rollo de pergamino, una cesta y una guirnalda. El verso que le acompaña da una explicación muy parecida a las de Antípatro y Alqueo. El rollo, por ejemplo, nos habla de la sabiduría de la fallecida y el *alpha*, símbolo del número uno, indica que era hija única.

Podríamos pensar que estos últimos poemas no eran más que la típica manifestación de la afición helenística por las alusiones y por la ambigüedad. Pero entonces no llegaríamos a saber por qué los griegos helenísticos eran tan aficionados a estas cualidades o por qué desarrollaron esta particular manifestación para expresarlas. Estos poemas se caracterizan básicamente por su referencia a un sistema de comunicación escrita que no depende de un alfabeto sino del uso de representaciones de hombres, animales, plantas y otros objetos. Desde antaño había un sistema del mismo tipo: los jeroglíficos egipcios. Durante tres mil años los sacerdotes egipcios habían recopilado su sabiduría con la ayuda de ideogramas. Al principio eran solamente imágenes de los objetos a los cuales se referían. Pero de este modo sólo podían utilizarse para transcribir un vocabulario limitado y materialista. Con el objeto de que el escriba reprodujese mejor la diversidad del discurso cotidiano, se

114 Estela funeraria de Menófila, Sardes, siglo II a.C.

utilizaron dos recursos. Primero, el ideograma de un objeto podía utilizarse en palabras más o menos abstractas asociadas al mismo; la imagen de un velero podía significar no sólo "velero" sino también "patrón", "viento" o incluso "aliento". El segundo recurso, mucho más sofisticado, se basaba en el uso de ideogramas que no representaban una palabra, sino el valor fonético de ésta; por ejemplo, el ideograma para "nfr", nuestro valor consonántico para la palabra egipcia "bueno" o "bello",

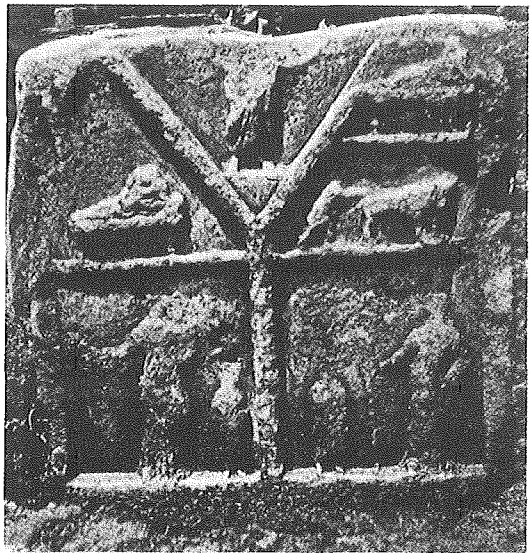
también podía utilizarse en otra palabra, o en parte de una palabra, en las que se repitieran estas consonantes. Este doble sistema egipcio no es muy distinto al de los epitafios helenísticos. El uso de un velero para expresar "viento" es semejante al uso de un rollo de pergamino para expresar "sabiduría". El uso del número dos para el sonido "dis" se parece al del egipcio "nfr", sólo para la composición fonética "bello". Además, los últimos avances en el uso de los jeroglíficos egipcios se parecen particularmente a la "escritura" gráfica de los epitafios helenísticos. A partir del siglo VI a.C. y especialmente en el período Helenístico, los jeroglíficos evolucionaron hacia un lenguaje nuevo y más enigmático, probablemente para preservar su misterio de los gobernantes persas y griegos que dominaron sucesivamente Egipto tras el colapso de la dinastía Saíta. Para ello se utilizaron varios procedimientos. El nombre Montuhemat, por ejemplo, no se representaría por medio de una serie de jeroglíficos, sino mediante la imagen jeroglífica de Montu tripulando un velero, porque en egipcio "Montu tripula un velero" se pronuncia igual que Montuhemat. Los símbolos jeroglíficos de los objetos también podían utilizarse casi alfabéticamente, sirviéndose del fonema inicial del nombre del objeto. Por último, en lugar de utilizar la transcripción jeroglífica de la palabra "nadar", los escribas inventaron la imagen alegórica de un hombre nadando. En otras palabras, reforzaron justo aquellos elementos de alegoría gráfica y de ambigüedad enigmática que eran tan importantes en los epitafios helenísticos.

Los griegos de Egipto se interesaron indudablemente por los jeroglíficos. Con frecuencia, encargaron inscripciones de escritura jeroglífica, y Maneto, un sacerdote egipcio, escribió en griego varios libros dedicados a la cultura y la historia egipcias para Ptolomeo I. También sabemos a través de los escritos de Diodoro y de Plutarco que el carácter pictórico, alegórico y enigmático de los textos jeroglíficos más modernos fascinaba particularmente a los griegos. Como nos cuenta Diodoro, la imagen de un halcón representa el concepto de velocidad porque tal es la propiedad de esta ave. Plutarco dice que la cualidad explícitamente "simbólica", "misteriosa" y "enigmática" de los jeroglíficos había impresionado a Pitágoras siglos atrás. Incluso cita el ejemplo de un pictograma egipcio tallado en Sais. Éste representaba a un niño, a un anciano, a un halcón, a un pez y, por último, a un hipopótamo, y debía traducirse como "Oh, tú que has nacido y tú que nos has dejado, Dios odia la desvergüenza". La traducción nos explica detalladamente que un niño simboliza el nacimiento, etcétera. Todo el pasaje suena exactamente igual que un epitafio helenístico.

¿Por qué los ejemplos de "jeroglíficos" helenísticos reales o imaginarios aparecen solamente en contextos sepulcrales? La razón reside presumiblemente en sus asociaciones funerarias. Según la tradición, el inventor de los jeroglíficos fue el dios egipcio Tot o Theuth, quien además era famoso por haber resucitado al asesinado Osiris. Realizó esta hazaña gracias al poder de sus mágicos conjuros para dominar a la naturaleza. En el arte, Tot aparece frecuentemente a cargo del peso de las almas. Por ambas razones los griegos lo identificaron con su dios Hermes, quien no sólo dirigía el comercio entre el mundo terrenal y los infiernos, sino también había res-

catado a Dioniso, equivalente griego de Osiris, de las llamas que estuvieron a punto de matarlo en su nacimiento. Tot aparece repetidamente en la obra de Platón, donde se le atribuye no sólo la invención de la escritura, sino también, y entre otras cosas, de los dados, que tan importante papel juegan en los epitafios analizados. El interés de los primitivos griegos por la leyenda de Osiris aparece documentado por Plutarco, pues cuenta que Pitágoras, Platón y Crisipo, sucesivamente, habían considerado a Osiris como un semidiós. La autoridad egipcia sobre los problemas de la vida de ultratumba recobró su prestigio en el período Helenístico, con la creación bajo la dinastía Ptolemaica de una nueva divinidad, Sérapis, mezcla de los dioses griegos Dioniso y Plutón y del egipcio Osiris. El culto a Sérapis se difundió rápidamente, junto con el de Isis, por todo el mundo helenístico. Sin lugar a dudas, la antigua Fenicia fue la región donde se aceptó más pronto esta autoridad egipcia. Hasta allí llegó el cadáver de Osiris arrastrado por la corriente del Mediterráneo e Isis lo recuperó de manos del rey del lugar. A finales del segundo milenio a.C., la influencia política y artística egipcia había sido predominante en Fenicia, especialmente en Biblos. También se observa el influjo egipcio sobre el arte funerario fenicio en las series de sarcófagos de estilo egipcio procedentes de Sidón, fechados entre los siglos V y IV a.C. Antípatro de Sidón y Meleagro, los dos escritores que explotaron la noción de una escritura pictográfica, procedían de esta región. El retorno a una idea egipcia no resulta más sorprendente en sus epitafios que en los sarcófagos del siglo anterior y ambos confirman un respeto continuo por las prácticas egipcias, especialmente en el campo del arte funerario.

No podemos relacionar fácilmente la estela funeraria de Menófila de Sardes (Asia Menor) [114] con los jeroglíficos egipcios. Sardes no sólo estaba apartada de la influencia egipcia, sino que también, en lugar de representar una serie de objetos que no podían aparecer juntos en una misma escena, muestra a una mujer de pie completamente normal con objetos representados de manera realista en una estantería. Se ha sugerido que el relieve de la estela se basa en ideas pitagóricas. Tanto la sabiduría simbolizada en el pergamino como el orden doméstico aludido en la cesta eran cualidades que, según los pitagóricos, podían procurar mayor felicidad a los hombres en su vida de ultratumba. El pitagorismo era muy influyente en Jonia, la patria de su fundador. Plutarco asegura que Pitágoras estaba fascinado por el misterio de los jeroglíficos y que había intentado beneficiarse de los sistemas encerrados en sus enigmáticos símbolos. Aunque es posible que Plutarco no tuviese toda la razón, podía tener parte de ella al establecer estos vínculos, pues sabía más aspectos del pitagorismo y de Egipto que la mayoría. Sin duda, acierta al señalar el interés de los pitagóricos por los símbolos visuales, como vemos en el relieve de una tumba de Filadelfia [115], ciudad del interior próxima a Sardes. La inscripción revela que su propietario se llamaba igual que el fundador de la secta. La caligrafía pertenece al siglo I a.C. Puede que el hombre en pie que corona el registro superior de la estela sea el filósofo o su homónimo. Las dos mujeres con niños situadas a la izquierda y a la derecha del registro inferior se identifican con Asotia (Prodigalidad) y Areté (Virtud) por medio de inscripciones. Las actividades que se asocian a



115 Estela funeraria de Pitágoras, Filadelfia, siglo I a.C.

estas cualidades aparecen representadas encima de ellas: a la izquierda, un hombre tumbado en un diván acaricia a una mujer, y a la derecha, un hombre ara el campo. A fin de revelar qué tipo de vida ha elegido, se representa al fallecido en el Banquete de los Muertos encima del labrador. El respeto por el trabajo es idéntico al que encontramos en la estela de Menófila. Similar es también el repertorio de imágenes, así como el uso simbólico de una letra del alfabeto. Se ha sostenido acertadamente que las ascendentes líneas divisorias de las escenas podían formar la Y mayúscula (ípsilon), que los pitagóricos utilizaron en época romana para simbolizar el crecimiento infantil y su posterior confrontación con los dos caminos alternativos del placer y del trabajo –como en "Hércules en la Encrucijada"–, el primero de los cuales conducía a la perdición y el segundo a la salvación. Las escenas figurativas se refieren indudablemente a estas dos alternativas. Además, su colocación a izquierda y derecha de la estela, bajo los brazos bifurcados de la Y, concuerda con las creencias pitagóricas. Según nos cuentan Aristóteles y Plutarco, los pitagóricos creían que el mundo constaba de opuestos; el primer extremo representaba el mal y el segundo representaba el bien. El primer grupo lo componían, entre otros, la izquierda, la feminidad, la dualidad y la oscuridad; y el segundo, la derecha, la masculinidad, la unidad y la luz. También en nuestro relieve, la bondad y la maldad se hallan, respectivamente, a izquierda y derecha del espectador.

Al final resulta imposible establecer hasta qué punto las tumbas de Asia Menor pueden depender de las ideas pitagóricas o hasta qué punto los epigramas de los escritores fenicios pueden vincularse a los jeroglíficos. Sin embargo, está claro que comparten un mutuo interés por los símbolos, un interés que Plutarco atribuye por igual a los sacerdotes egipcios y a los seguidores de Pitágoras. Tanto a los egipcios

como a los pitagóricos les obsesionaba la vida después de la muerte, y todos nuestros relieves y epigramas pertenecen a contextos sepulcrales. El poder mágico inherente a un símbolo, cuando se le compara con el lenguaje y con el arte figurativo cotidianos, era lo que le hacía particularmente atractivo en tales circunstancias. Gran parte del poder de los sacerdotes egipcios se debía a su dominio de lo que calificaban "la escritura de la casa de dios". El poder del iniciado en el misterio pitagórico residía, en su mayor parte, en el conocimiento del orden matemático del universo, el cual podía resumirse en la representación visual de números como ∴ diez o ⁘ cinco. En ambos casos, el hecho de que nadie comprendiese el símbolo, excepto unos cuantos elegidos, explicaba gran parte de su poder, y es interesante que Alqueo de Mesenia subraye esta hipótesis en el epitafio al explicar las dos *phis*: "Digno de elogio es el hombre que compone un enigma a partir de dos letras, luz para los inteligentes y oscuridad [literalmente, infierno] para los necios". En efecto, el contraste implícito aquí entre la luz del sol y la oscuridad del infierno se adapta perfectamente a la creencia pitagórica en una unión final de los iluminados con el sol. La luz se asocia, desde luego, con el conocimiento porque es esencial para la visión y, puesto que la especial propiedad de todos estos textos figurativos es que sólo operan visualmente, merece la pena examinar a fondo todo el problema de la vista y la importancia que adquirió en esta época.

El poder de la vista

La luz y los ojos eran para los antiguos griegos fuentes de placer complementarias. De ahí que a toda cosa o persona objeto de amor o de admiración se la llamase "ojo" o "luz". De hecho, los antiguos griegos no distinguían la luz y el ojo como nosotros. Ellos creían que el ojo emanaba luz y que las fuentes luminosas eran grandes ojos. De este modo, se podía calificar de ojo al sol y de luz a los ojos de una persona. Paulatinamente, la luz comenzó a valorarse como vehículo e incluso como encarnación de la sabiduría y el ojo por su facultad para recibir la luz. Podemos seguir esta evolución en el culto al fuego como principio dominante de grupos como los pitagóricos en el siglo VI a.C., en el descubrimiento de la conexión entre los ojos y el cerebro o *nous* a través del nervio óptico por Alcmeón en el siglo V a.C. y en la consiguiente afirmación de la importancia de la belleza como bondad, que la inteligencia percibe a través de los ojos, por Platón. El uso de la expresión "la luz de la verdad" por Eurípides representa esta nueva actitud. Sin embargo, Aristóteles es el autor que reconoce la importancia de los ojos más explícitamente. Al comienzo de la *Metafísica*, señala nuestra valoración de los sentidos, y del sentido de la vista por encima de todos: "La razón es que ella, mejor que ningún otro sentido, nos hace saber y nos revela muchas diferencias entre las cosas". Ello no quiere decir que discrepase totalmente de Platón, quien antes había afirmado que el género humano aprendía mejor a través de las palabras que de las imágenes. Pues Aristóteles sostiene que

"la vista es el mejor de los sentidos, inherente y especialmente en lo concerniente a las necesidades, pero el oído es más importante para el intelecto, aunque sólo accidentalmente" (*Del sentido y lo sensible*, 437a). Aristóteles reconoce que la vista revela mayores diferencias porque todos los cuerpos tienen color, argumento que contradice las ideas de Platón, para quien todos los objetos tenían sonido y forma, pero sólo una mayoría tenía color (*Cratilo*, 423); sin embargo, insiste en que el oído, pese a revelar solamente diferencias de sonido, es aún más importante en el plano intelectual, porque se relaciona con las palabras y éstas son causa del aprendizaje. No cabe duda de que cuando Platón y Aristóteles pensaban en las palabras, pensaban automáticamente en sonidos en lugar de letras escritas, y les impedía a ambos reconocer la completa importancia de la visión.

Afortunadamente, las intuiciones de ambos filósofos prepararon la victoria absoluta de la vista, una vez que las conquistas de Alejandro propiciaron la rápida expansión del uso de los libros. El control de la producción de papiros permitió que la dinastía Ptolemaica emprendiera la plasmación sobre el papel de todo el conocimiento, y posteriormente el desarrollo del pergamino (en latín, *pergamenus*) asociado a Pérgamo, se vincula a una expansión similar de la producción de libros en la región. Como hemos visto, Platón había afirmado en el *Cratilo* que un nombre debía encarnar la esencia de un objeto tal como lo haría una imagen. Para explicar este argumento, había observado que la letra "r" (la *rhō* griega) se repetía en un gran número de palabras que expresaban rudeza o movimiento, porque en realidad esta letra encarnaba ambas cualidades. Aunque no sabemos muy bien si en realidad se refiere fundamentalmente a la letra o al sonido, no hay duda de que se concentra en las propiedades visuales de las letras cuando señala que la "o" expresa redondez y alude a su repetición en el término griego para "redondo" (*strongylos*). El hecho de que Platón reconozca con amargura que la mayoría de los objetos han perdido los nombres apropiadamente expresivos o "imitativos" que les fueron conferidos por el legislador del lenguaje, y el reconocimiento implícito de que una imagen supera a la mayoría de los nombres como imitación de un objeto, nos sugiere en gran medida la futura actitud de los griegos hacia los jeroglíficos. El primer aspecto nos recuerda la observación de Platón en *Leyes* de que las artes y las danzas egipcias habían conservado su pureza divina desde antaño. El segundo bien podría sugerir la preferencia por un lenguaje escrito que no se basaría en un alfabeto sino en pictogramas. La opinión del neoplatónico Plotino sobre los jeroglíficos sigue esta línea de pensamiento. Quizá observemos tambien la proximidad entre Platón y el pitagorismo en su reflexión sobre la "redondez" inherente a la letra "o". Esta idea se relaciona con la obsesión pitagórica por la propiedad de "bifurcación" subyacente al uso de la Y mayúscula. Indudablemente, Platón dependía en muchos aspectos de la tradición pitagórica, particularmente al considerar la geometría como el mejor ejemplo de la encarnación visual de la verdad, una apreciación que aplica aquí claramente. Con su teoría de las ideas (que procede de *idein*, ver) estuvo a punto de convertirse en el sumo sacerdote de la visión, pero esta teoría representaba para él solamente una metáfora sugerente de la misma, pensada

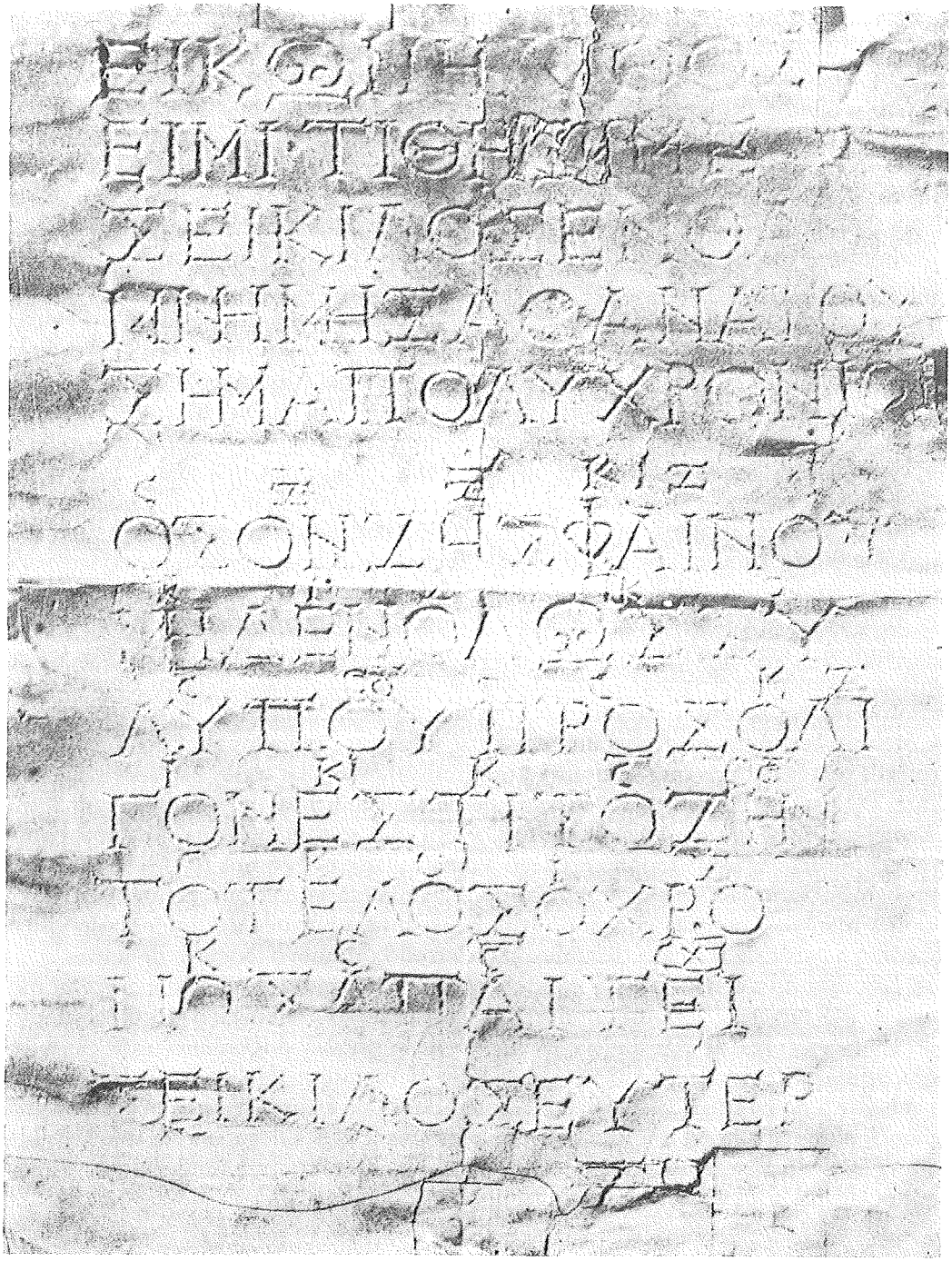
precisamente para evitar cualquier referencia a la función corporal. Una vez más los neoplatónicos completarían la metáfora de un modo más literal.

Aristóteles se dio cuenta de la torpeza de Platón al rechazar los sentidos y las funciones corporales. Los estudios que emprendió para remediarlo aumentaron en gran parte su consideración hacia el sentido de la vista, como se deduce de sus observaciones en la *Metafísica* y *Del sentido y lo sensible*. Muy importante es también su estudio sobre las funciones de la percepción y del pensamiento, y sus observaciones más interesantes sobre el tema aparecen en *Del alma*. En esta obra, establece la existencia de la facultad de *phantasia* (imaginación), parte de la inteligencia donde se reciben las impresiones visuales y que puede incluso mostrarnos *phantasmata* (imágenes mentales) cuando cerramos los ojos, como en el caso de los sueños. Aristóteles asocia correctamente *phantasia* con *phaos* (luz). Más adelante, prosigue su explicación desde la percepción hasta el pensamiento:

> Como nada hay aparte de la materia sensible, las formas inteligibles, tanto las denominadas abstracciones matemáticas como todas las cualidades y los atributos de los objetos sensibles, no existen independientemente; sólo existen dentro de formas sensibles. Y por esta razón, como el hombre no aprendería ni comprendería nada sin las sensaciones, en el preciso instante en el cual realmente piensa ha de tener una imagen [*phantasma*] delante de él. Porque las imágenes mentales se parecen en todo a las imágenes reales, excepto en su inmaterialidad. (*Del alma*, 432a)

Aristóteles reafirma la naturaleza visual del pensamiento en *De la memoria y el recuerdo*: "Es imposible pensar sin una imagen mental" (449b). Para explicar su postura, afirma que la mente utiliza las imágenes exactamente del mismo modo que el geómetra utiliza los diagramas de un triángulo concreto, aun cuando sólo le interese el triángulo como abstracción. Después subraya la importancia intelectual de estas imágenes mentales, afirmando que también son el fundamento de la memoria: "todas las cosas que son imágenes mentales, son en sí mismas fundamentos de la memoria" (450a). Los griegos creían desde antaño en el carácter visual de la memoria y toda la ciencia mnemotécnica se basaba en esta suposición. La aportación de Aristóteles consiste en reconocer que tanto la memoria como el propio pensamiento tienen fundamentos visuales y en explicar este argumento por su dependencia mutua de la facultad de la *phantasia*, que dependía a su vez en gran parte del sentido de la vista.

Si relacionamos este punto de vista con el pasaje que hemos citado de *Del sentido y lo sensible*, comprendemos fácilmente que las objeciones de Aristóteles en reconocer la superioridad del sentido auditivo en el aprendizaje se debía simplemente a la importancia relativa del habla. Así, subraya que el habla no tiene nada que ver con el pensamiento: "el habla consta de palabras y las palabras son símbolos (*symbola*) de las cosas" (437a). Platón creía, bien al contrario, que las palabras estaban compuestas por sonidos que imitaban directamente las cosas a las cuales aludían; además, habían sido construidas por el legislador primigenio. De acuerdo con Platón, la propiedad auditiva de las palabras había sido virtualmente santifica-



116 Canción griega con signos de notación, procedente de la estela de Seikilos, Trales, *c.* 100 a.C.

da. Para Aristóteles, las palabras guardaban sólo una relación simbólica convencional con su significado y no tendría reparos en aceptar otro sistema de símbolos. En efecto, es posible que esta idea encajase mejor en sus teorías psicológicas si los símbolos auditivos fuesen sustituidos por símbolos visuales, tanto bajo la forma de letras o, más literalmente, de imágenes. No tenemos pruebas de que Aristóteles fuera más allá de este planteamiento, pero podemos constatar sin ningún género de dudas el abundante uso de símbolos visuales tanto en su producción como en la obra de los futuros herederos de su tradición. Probablemente, el propio Aristóteles introdujo el uso de símbolos en la lógica. Los símbolos que utilizó más a menudo fueron las letras mayúsculas griegas y evidentemente estaba más interesado en su forma que en su sonido, como lo explica el hecho de que las girase sobre sus lados.

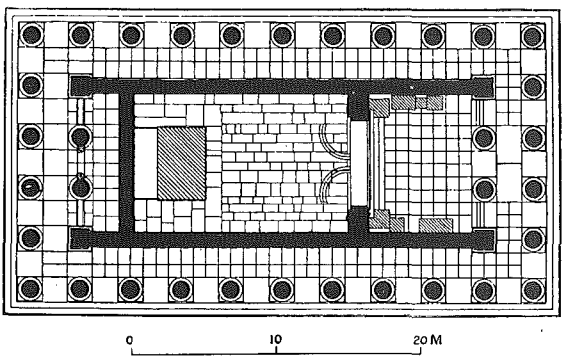
Resulta más interesante la evolución de otros grupos de símbolos por los eruditos que, siguiendo el espíritu de Aristóteles, trabajaron en el Museo de Alejandría a partir del siglo III a.C. Se preocuparon principalmente por establecer textos correctamente escritos de antiguas obras literarias y, con el objeto de comunicar sus opiniones críticas sin escribir elaboradas observaciones, emplearon una gran variedad de símbolos. Zenódoto y sus sucesores los introdujeron paulatinamente y algunas veces cambiaron su significado. Quizá el primero de estos signos fuese el *obelos,* utilizado por Zenódoto para indicar una línea que rechazaría. Otros signos que servían para expresar sustitución, debilidad, dudas sobre el orden y otros conceptos eran el *asterisco,* la *sigma,* la *sigma* invertida, y el *diplē*, > (este último podía modificarse por medio de puntos). Otra tarea de los críticos fue el análisis de distintos metros poéticos y por ello se inventaron el signo ¨ para las sílabas cortas y el signo - para las largas. Tales signos no representaban sonidos, ni tan siquiera palabras, sino conceptos. Comunicaban a un nivel meramente visual y fueron diseñados para acompañar los nuevos textos escritos que sustituirían progresivamente a las clases habladas y las lecturas públicas como fuentes de aprendizaje de los estudiantes helenísticos y romanos. También había que compilar la música, y por ello se fomentó una notación compuesta por letras [116], aunque no llegó a desarrollarse por completo. Así pues, comprobamos cómo la exposición teórica de la naturaleza visual, que definía las operaciones mentales, preparó el camino para la expansión práctica del aprendizaje visual y cómo a partir de la unión de ambos se desarrolló un nuevo lenguaje de signos.

La progresiva tendencia a aprender mediante la lectura de libros aparece como una de las características más importantes del período Helenístico. El crecimiento de las bibliotecas de Alejandría, Pérgamo y Antioquía documenta este cambio; representa el telón de fondo necesario para la inclusión de signos en la crítica y para el uso de poemas con forma. También debió de estimular otros progresos que hemos mencionado en este capítulo. La gente de la época llegaría a ser más sensible a las inscripciones didácticas y estaría más preparada para comprender que las imágenes talladas o pintadas guardaban similitudes con las palabras.

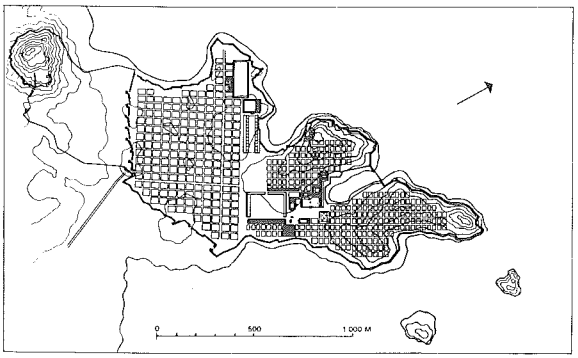
Capítulo cuarto
Medida y escala

Medida, escala y percepción

Cuando Sócrates afirmaba que incluso la cerámica fenicia parecía bella si se disponía en un orden regular, estaba mostrando un punto de vista que no sólo sería explorado sistemáticamente por Platón, sino que también subyace en gran parte de los progresos artísticos de la Grecia Clásica. Esto se observa en el desarrollo de plantas de templos donde en conjunto se revela un aumento constante de regularidad que culmina en el templo de Atenea Polias en Priene (c. 350 a.C.) [117], cuyo diseño planimétrico parece una rejilla de cuadrados grandes y pequeños. También aparece en las posturas repetidas de los grandes frisos en relieve del templo de Apolo en Basas y del Mausoleo de Halicarnaso. Policleto había demostrado en su Doríforo [16] un canon de proporciones para la figura humana que aseguraba la conmensurabilidad de todos sus miembros, mientras el pintor Pánfilo había aplicado principios matemáticos a la pintura. El sonido también fue sometido a reglas matemáticas, pues los teóricos analizaron la métrica, el ritmo y el tono en la retórica y en la música. La planificación urbana y las inscripciones ejemplifican el interés por el orden regular a grande y pequeña escala en el siglo V a.C. El tipo de planificación urbana asociado con Hipodamo de Mileto (mediados del siglo V a.C.) y descubierto por todo el mundo griego, desde El Pireo y Turios hasta la ciudad natal de Hipodamo [118], descansaba en una sencilla organización reticular, que dividía el área urbana en series regulares de rectángulos. Las inscripciones del mismo período, que presentan sus letras ordenadas *stoichēdon*, o "en renglones",



117 Plano del templo de Atenea Polias, Priene, mediados del siglo IV a.C.

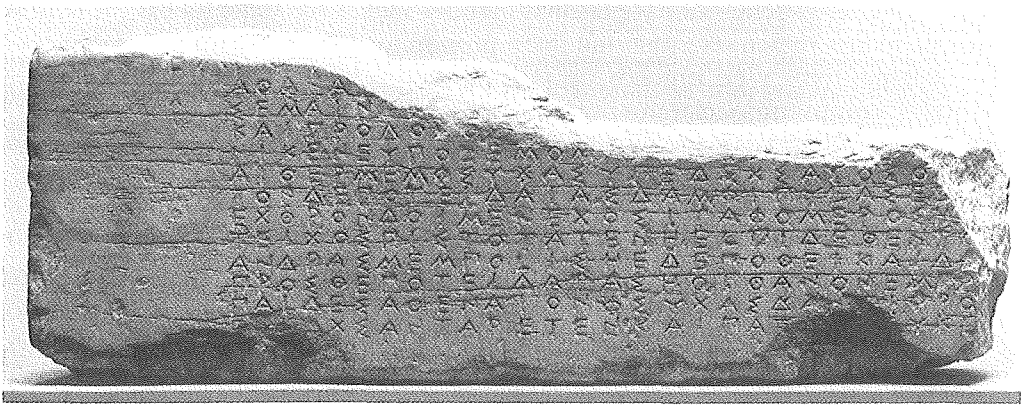


118 Plano de Mileto en el siglo I a.C.

utilizan el mismo principio, con las letras alineadas vertical y horizontalmente [119], como si se escribiesen sobre el papel, y con las palabras divididas arbitrariamente para completar los espacios finales de las líneas. El descubrimiento de modelos matemáticos lógicos en el mundo natural por los filósofos jonios y occidentales del siglo VI a.C. condujo en el siglo V a.C. a la imposición entusiasta de relaciones matemáticas en las actividades humanas, especialmente en las artes.

Sobre la puerta de la Academia de Platón estaba escrita la inscripción *oudeis ageōmetrētos eisitō*. Es muy posible que con ella no sólo se prohibiera la entrada a "los ignorantes en geometría", sino también a "cualquier persona no geométrica". En ambos casos se insinúa que la geometría es el fundamento de la investigación filosófica y, en gran parte, ética, que se desarrollaba en aquella institución. Platón insiste repetidamente en la importancia de la medida. "*Metriotēs* (comedimiento, moderación) y *symmetria* (conmensurabilidad, simetría) producen en todo lugar belleza y bondad" (*Filebo*, 64e). A menudo nuestros ojos son objeto de engaño, como cuando observamos un palo sumergido en el agua, pero las artes de la medida, de la numeración y del peso vienen a rescatarnos (*República*, 602). "¿Qué es la fealdad sino *ametria* (falta de medida)?" (*Sofista*, 228). Platón utiliza el término *tetragōnos* (cuadrado) para describir el hombre perfecto, el mismo que se había utilizado a propósito de las esculturas de Policleto. Asimismo, Platón usaba el término *emmetros* (tener medida) tanto para una persona comedida como para el lenguaje métrico. Prefería la verdad, que residía en la aritmética y en la geometría, por encima del placer originado en los sentidos, los cuales ofrecían frecuentemente falsa información.

Aristóteles no otorgó a la medida la importancia capital que Platón le había asignado. Estudió la medición, pero creía que era más una herramienta que un objetivo. Como sostiene en la *Metafísica* (1052b), la medida en unidades puede aplicarse a la astronomía, la música, el color, la línea, etcétera. Los colores, dice en *Del sentido y lo sensible* (439b), poseen valores numéricos, y los colores armónicos son aquéllos que encierran relaciones simples entre sí; incluso los colores superpuestos tal como los utilizan los pintores guardan una proporción entre ellos.



119 Inscripción de Potidea con caracteres ordenados en *stoichēdon,* finales del siglo V a.C.

Obviamente los artistas pudieron sacar provecho de esta noción y es posible que una teoría parecida a ésta hubiese originado los concienzudos cálculos de Apeles, algo más joven que Aristóteles, para conseguir el efecto de oscurecimiento del barniz y del brillo de los colores, según nos describe Plinio (*Historia Natural* xxxv, 97). En general, el interés de Aristóteles por la experiencia sensorial contrasta con el desprecio de Platón por todas las cosas, excepto por la razón pura. Una noción fundamental de Aristóteles era que incluso el pensamiento abstracto confiaba en las cosas materiales. Nadie podía aprehender un concepto en su mente si no era una imagen de algo real. Toda la investigación sobre teoremas geométricos generales contaba con diagramas concretos de una magnitud determinada. Debido a ello, Aristóteles se propuso establecer la naturaleza de nuestra percepción del mundo real, y creyó importante señalar que ciertas cosas sobrepasaban nuestras facultades visual y auditiva. Mientras Platón se burlaba de los músicos contemporáneos, que torturaban las cuerdas de sus instrumentos compitiendo para descubrir el mínimo intervalo audible, porque creía que no merecía la pena saber lo que los oídos eran capaces de oír, Aristóteles señalaba entusiasmado que resulta prácticamente imposible distinguir un cuarto de tono, que una semilla de mijo es demasiado pequeña para ser apreciada debidamente y que algunos sonidos son tan fuertes y algunas luces tan brillantes que aturden momentáneamente nuestros sentidos. Esta limitación de las facultades sensoriales se convirtió incluso en fundamento teórico de los criterios artísticos de Aristóteles. Por ello, Aristóteles advierte en la *Poética* contra la realización de obras de tamaño demasiado grande o demasiado pequeño, porque un objeto muy pequeño, al ser percibido casi instantáneamente, no puede penetrar en nuestro entendimiento, mientras que algo muy grande, como un animal de varios kilómetros de largo, nunca puede conocerse completamente, pues somos incapaces de conseguir una visión comprensiva del mismo. Esto podría llevarnos a suponer que Aristóteles prefería el término medio entre dos extremos, pero en la

Ética a Nicómaco sostiene que las personas grandes suelen ser *kalloi* (bellas), mientras que las pequeñas suelen ser *symmetroi* (bien proporcionadas). Puesto que ambos términos son positivos y en muchos casos están destinados a excluirse mutuamente, Aristóteles comprendió claramente el valor de las escalas grandes y pequeñas. Todas las artes de la época explotaron en muchos casos los contrastes de escala, y en el período Helenístico la escala conservó su importancia.

Aristóteles analiza tanto los efectos que los objetos de distinto tamaño provocan en nuestra percepción como el efecto de la distancia variable entre el objeto y el espectador. Ya hemos mencionado su análisis en la *Retórica* de los diferentes estilos de oratoria apropiados para cada tipo de auditorio. Dice en ella: "el estilo adecuado para las reuniones públicas se parece a la *skiagraphia* (pintura de sombras). Pues cuanto más numeroso es el público, mayor es la distancia visual y, en tales circunstancias, un estilo detallado resulta amanerado y poco convincente tanto en el discurso como en la pintura. Es en la oratoria judicial donde un estilo refinado y detallado (*akribēs*) resulta conveniente." El significado de *skiagraphia* es bastante impreciso, pero el pintor de finales del siglo V a.C. Apolodoro recibió el apelativo de *skiagraphos* y Plutarco dice de él que fue el inventor de la técnica de construcción y de desvanecimiento de las sombras. Por tanto, la *skiagraphia* se refiere probablemente al uso de amplios efectos tonales de claroscuro para dar un marcado relieve a las figuras, a diferencia del uso de detallados efectos lineales. Quizá se la consideraba más moderna que el estilo detallado, pues al desarrollar esta técnica Apolodoro "abrió las puertas del arte" a la gran generación de pintores griegos, con Zeuxis a la cabeza. Sin embargo, como insinúa Aristóteles, el detallado tratamiento lineal resultaba de hecho tan importante en la pintura griega que los dos enfoques siguieron utilizándose. Los artistas podían elegir entre ambos estilos y sabemos que un tal Antídoto, contemporáneo de Aristóteles, era famoso por la precisión de su estilo y por el modo con que manipulaba las luces y las sombras. Como Antídoto fue discípulo de Eufranor, célebre por su interés teórico en las *symmetriai*, y maestro de Nicias, famoso por sus minuciosas pinturas de mujeres, el estilo detallado parece haberse asociado a concienzudos cálculos, del mismo modo que se oponía al estilo que se apoyaba en los amplios efectos de claroscuro. El hecho de que éste se asocie al estilo de la oratoria pública y el primero al estilo adecuado para los tribunales, que era el escenario más íntimo de las disputas privadas, podría sugerirnos que, si conociéramos la pintura contemporánea suficientemente, descubriríamos en efecto la propensión de las pinturas públicas a expresarse en el primer estilo y de las pinturas privadas a expresarse en el segundo. Aristóteles nos informa más detalladamente sobre cómo creía que el detalle lineal se hacía apenas visible a cierta distancia en los *Problemas*, una obra que procede de su escuela. En ella se describe así el fenómeno de la visión: los cuadrados parecen polígonos si se perciben a cierta distancia y parecen realmente círculos cuando se observan a una distancia aún mayor. No tendría sentido dar una nítida definición lineal a pinturas que serían vistas de lejos, pues los objetos tienden a perder la nitidez de definición, y especialmente los detalles lineales de los ángulos, con la distancia. Sería más conveniente en tal caso la

aplicación de una técnica, como el claroscuro, que se ajustase a la plasmación de formas redondeadas. En este contexto, cualquier esfuerzo que se realizara en cálculos esmerados de medidas y proporciones matemáticas sería en vano, pues el ojo humano tampoco vería correctamente.

Grande y pequeño

Aunque Aristóteles sostiene que las personas pequeñas son *symmetroi* y *asteioi* (bien proporcionadas y elegantes) y por tanto confiere a la pequeñez un valor positivo, considera, sin embargo, que *kallos* (belleza) es una propiedad reservada a las personas grandes. En efecto, varios pasajes revelan su valoración del tamaño, o de la grandeza, por sí mismo. Anteriormente, en la *Ética a Nicómaco*, había estudiado la *megaloprepeia* (el gasto espléndido) y analizado las dos partes del término, *megalo* (grande) y *prepeia* (propiedad), sosteniendo que esta virtud consistía en el derroche que realizaba la gente importante, a diferencia de la *mikroprepeia* (el gasto insignificante), o el escaso derroche de la gente humilde. El hecho de que *megalopsychia* (valentía) fuera otra virtud importante reforzó su creencia de que el aumento de tamaño implicaba mayor excelencia. En la *Retórica* estudia expresamente la grandeza física y dice que la cualidad del gran tamaño (*megethos*) se basa en la superioridad de longitud, profundidad y anchura, con tal que el aumento de tamaño no dificulte el movimiento. Se deduce de ello que los hombres son "mayores" que las mujeres, porque el hombre más alto supera a la mujer más alta. Más adelante sostiene que la exageración retórica debe utilizarse para hacer que las cosas parezcan mejores, pues la impresión de grandeza parece sugerir excelencia. El interés de Aristóteles por la noción de grandeza (*megethos*) es un ejemplo significativo del modo por el cual se establecen los sistemas de valores. Para Homero, *megethos* se refería simplemente al tamaño corporal. Más tarde, entre los siglos VI y V a.C., suele aludir a la cualidad de fuerza que frecuentemente reside en cuerpos de gran tamaño. Finalmente, debido a un proceso de abstracción más profundo, llegó a aplicarse a los "grandes" temas de la retórica. En este punto, los teóricos como Aristóteles, al buscar las claves para la implantación de estilos apropiados a temas concretos, se detuvieron de nuevo en el significado básico de la palabra y se concentraron en las nociones de tamaño absoluto y de grandeza relativa. Ello les condujo naturalmente al principio de exageración en el tratamiento de los temas importantes. La propensión de los hombres cultos a tomarse tan en serio las metáforas hasta el punto de leerlas literalmente resulta extraña pero persistente. Esta propensión llevó a un hombre del siglo XVIII, tras llamarle la atención el tratado de Longino sobre *hypsos*, la "altura" metafórica, a aspirar literalmente a esta cualidad contemplando elevadas montañas y finalmente a creer que la había alcanzado después de escalarlas.

De hecho, parece que los artistas llegaron a sentir la influencia de una línea similar de pensamiento sobre la grandeza. Ya en el siglo V a.C. Fidias había realizado

120 Temis de Queréstrato, procedente del santuario de Némesis en Ramnonte, Ática, *c.* 300 a.C.

121 Mausolo, procedente
del Mausoleo de Halicarnaso, *c.* 350 a.C.

estatuas enormes de Zeus y de Atenea, pero fue en época de Aristóteles, y en el período inmediatamente posterior, cuando la estatua colosal encontró plena justificación. A propósito de las estatuas de Fidias, podría sostenerse que los motivos del artista, los dioses, eran en realidad enormes físicamente, pues se creía que sus movimientos normales provocaban efectos de magnitud geológica. Sin embargo, cuando en el siglo IV a.C. Eufranor hizo sendas estatuas colosales de la Virtud y de Grecia, debía de estar aludiendo a su magnitud como ideas. Pese a que estas obras se han perdido, conservamos la colosal Temis (la Justicia) de Queréstrato [120] de principios del siglo III a.C. En esta escultura se confiere expresión literal a la metáfora. El desarrollo de la escultura colosal se asoció especialmente con Lisipo y su escuela. Lisipo mismo realizó una estatua de Zeus, de más de dos metros de altura, en Tarento y un enorme Hércules en la misma ciudad. El coloso más célebre de todos fue, naturalmente, el Apolo de tres metros y veinte centímetros que su discípulo Cares de Lindo realizó para Rodas alrededor del 280 a.C:

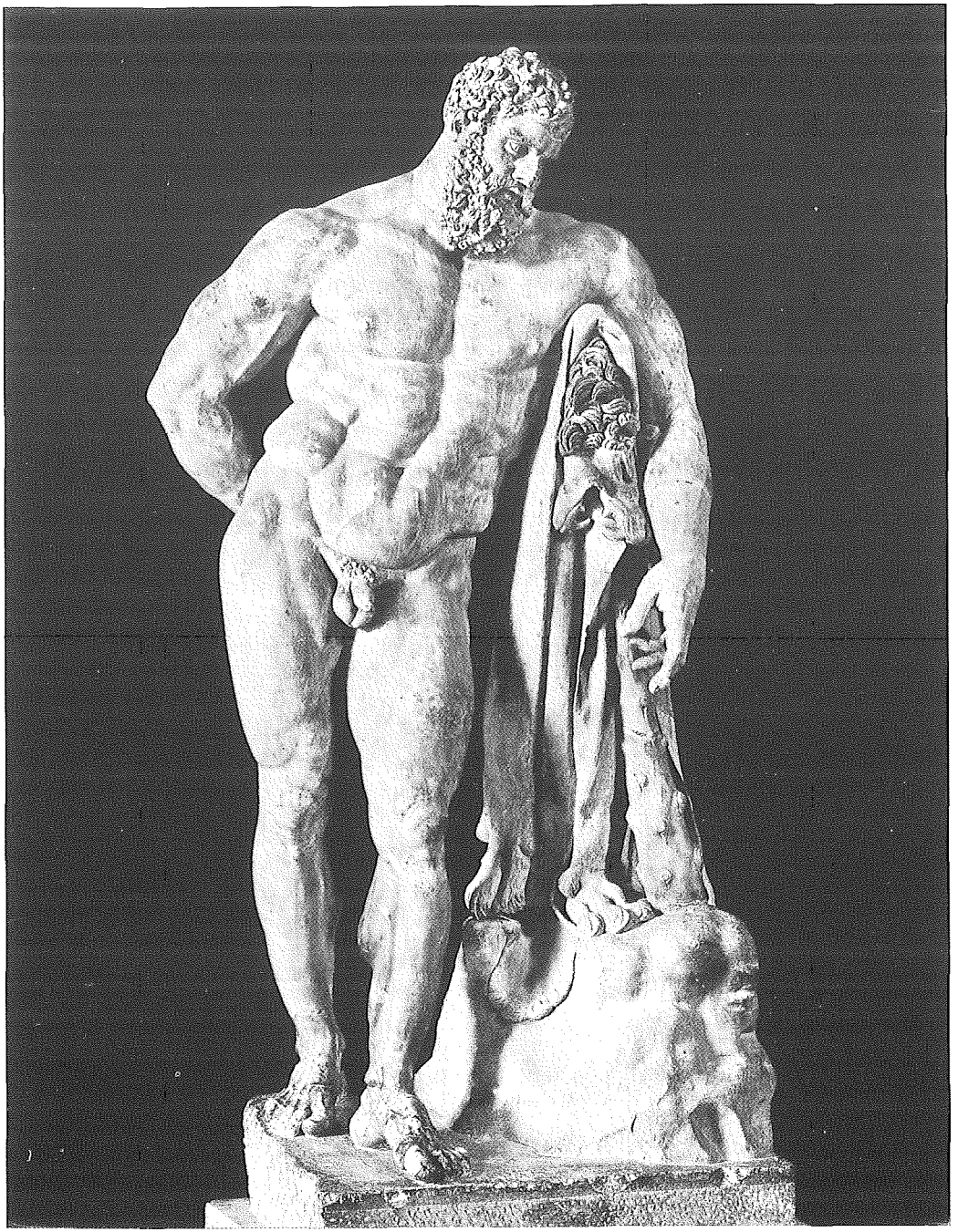
> La estatua tenía setenta codos de altura; tras permanecer erguida durante cincuenta y seis años fue derribada por un terremoto, pero es una maravilla aun cuando esté tumbada en el suelo. Pocas personas pueden rodearle el pulgar con sus brazos, y los dedos son más grandes que la mayoría de las esculturas. Enormes cuevas se abren en los miembros que se han desprendido, y en ellas se observan grandes trozos de roca, con cuyo peso [el escultor] la fijó al suelo mientras la levantaba (*Historia Natural* xxxiv, 41).

Conocemos muchas estatuas contemporáneas y posteriores a ésta que superaban considerablemente el tamaño real. Se conservan estatuas de divinidades de todo el período Helenístico, tales como la Victoria de Samotracia del Louvre [148] o el grupo que Damofonte de Mesenia esculpió en Licosura [150]. Conservamos incluso retratos de gobernantes, desde Mausolo (c. 350 a.C.) [121], actualmente en el British Museum, a la colosal estatua de bronce que sabemos estaba en Delfos y representaba a Antíoco III. El hecho de que este Antíoco, que vivió a fines del siglo II a.C., recibiese el apelativo de "Magno" no puede resultar más significativo.

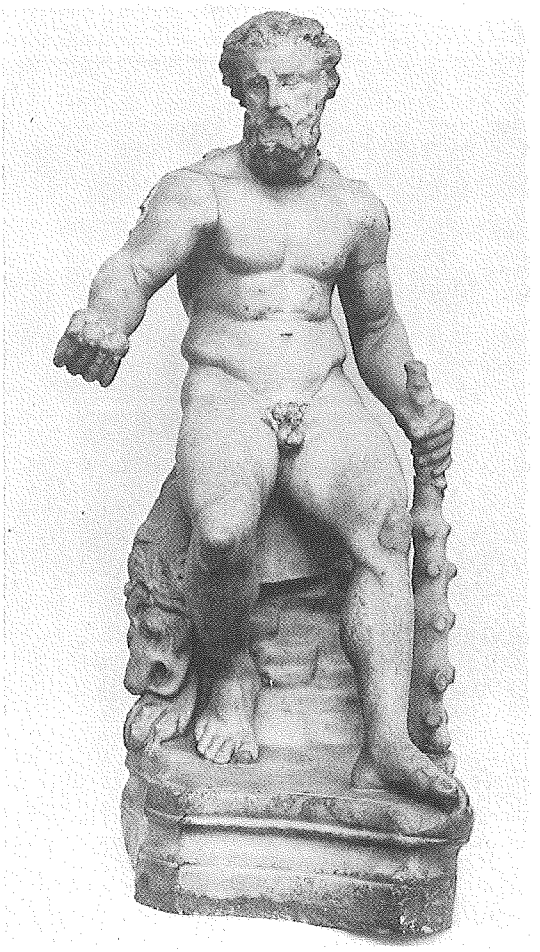
Por si fuera poco, al parecer fue Alejandro mismo quien, por primera vez entre los griegos, eligió ser identificado por este título y, de este modo, comenzó su prolongada historia en la civilización europea. En cierto sentido, Alejandro había heredado el título como sucesor de los soberanos persas, a quienes los griegos siempre les habían dado el calificativo de "gran rey", pero otra prueba refleja el interés por la "grandeza" política en un período algo anterior, como la fundación de la nueva capital de Arcadia en el 371 a.C., llamada simplemente Megalópolis, "La Ciudad Gigantesca", epíteto que ninguna ciudad había merecido llevar. El interés de Alejandro por la grandeza guarda paralelismos, sin duda, con el de Aristóles y el de los artistas contemporáneos. Aunque no tengamos constancia de la realización en esta época de ninguna estatua colosal de Alejandro que expresara su principal atributo, bien podría ser que Lisipo, su retratista favorito, esculpiera una estatua de esta clase. Alejandro inspiró, no obstante, la concepción de la estatua más colosal de todos los tiempos. Como nos cuenta Vitruvio, un buen día el arqui-

tecto Dinócrates presentó a Alejandro un proyecto que transformaría el Monte Atos en la estatua de un hombre, cuya mano izquierda sostendría toda una ciudad y la mano derecha una pila que recibiría el agua de todos los ríos de la montaña. El arquitecto afirmaba haber concebido este proyecto como digna expresión de la fama de Alejandro. Tanto si la estatua representaba la personificación del Monte Atos como al propio soberano, la ciudad probablemente habría llevado el nombre de Alejandría, como la ciudad egipcia proyectada años más tarde por Dinócrates. El proyecto en su totalidad habría expresado la dimensión de las hazañas de Alejandro. La escala de sus conquistas reveló indudablemente a los griegos un nuevo punto de vista sobre la relación entre la pequeñez del hombre y la grandeza de la Tierra. Probablemente Senéca recoge un proverbio tradicional cuando afirma: "Alejandro es demasiado grande para el mundo; el mundo es demasiado pequeño para Alejandro."

Dinócrates se disfrazaba de Hércules para indicar que podía realizar el ambicioso proyecto del Monte Atos, pues Hércules era, en efecto, el supremo ejemplo de mortal capaz de realizar hazañas verdaderamente sobrehumanas. Tenemos constancia de varias estatuas colosales del héroe realizadas a finales del siglo IV a.C. Lisipo esculpió al menos dos de ellas. Ya hemos mencionado la primera, en Tarento, pero la más célebre en la actualidad es la versión que sirvió de modelo para el Hércules Farnesio [122] de Nápoles. La escultura representa el enorme cuerpo masculino apoyado en su maza invertida, mientras la estatua de Tarento representaba al héroe sentado en el cesto que había utilizado para limpiar los establos de Augías. Lisipo también realizó una estatua sedente de Hércules mucho más pequeña, de sólo unos treinta centímetros de alto, conocida como Hércules Epitrapezios [123]. La estatuilla aparece descrita en numerosos textos antiguos, gracias a los cuales podemos identificar varias copias. Hércules está sentado en una roca cubierta con su piel de león y bebe una copa de vino, relajado e inconsciente de las degradantes tareas que acaba de realizar. El título Epitrapezios (sobre la mesa) indicaba que la obra era una decoración de mesa. Según la tradición, adornaba la mesa de Alejandro y es posible que así fuera realmente. Alejandro sentado a la mesa se identificaría seguramente con el héroe, que también disfrutó de un banquete tras concluir sus trabajos. El reducido tamaño de esta escultura expresaba indudablemente su función en un escenario relativamente privado, y contrastaba con el escenario público de la estatua colosal. También es posible que el tamaño reducido hubiese fascinado particularmente a Lisipo, más allá de su obvia conveniencia como ornamento. Las posteriores descripciones de la estatua destacan constantemente la habilidad que supone expresar la grandeza de la fuerza y de las hazañas hercúleas en una figura tan pequeña: "resulta tan pequeña a la vista y tan grande al entendimiento"; "un dios poderoso comprimido en un bronce minúsculo". Como probablemente se trata de la primera miniatura escultórica que adquirió celebridad, es muy posible que se hubiera subrayado desde el principio su reducido tamaño y que Lisipo se hubiera propuesto demostrar, con su ejecución, el poder de la obra de arte en miniatura. El héroe que en otros lugares él había plasmado a escala colosal era el mejor motivo para tal demostración.



122 Hércules Farnesio de Lisipo. Copia romana firmada por Glicón de Atenas de un original de fines del siglo IV a.C.



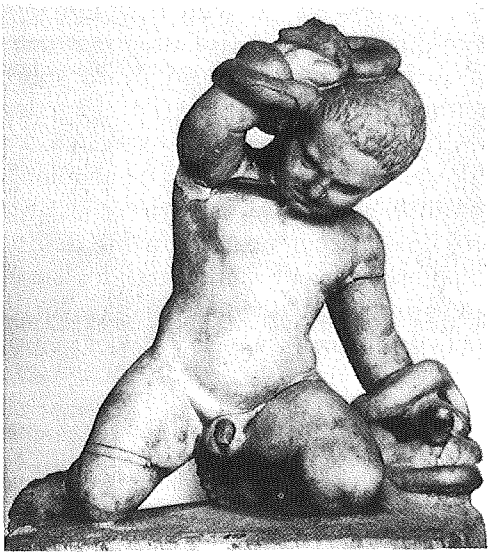
123 Hércules Epitrapezios de Lisipo. Copia romana de un original de fines del siglo IV a.C.

Una de las anécdotas más famosas sobre artistas contemporáneos sugiere que los pintores estaban igualmente interesados en la miniaturización. En una visita a Protógenes de Rodas, Apeles dejó como su tarjeta de visita una línea increíblemente fina trazada sobre una tabla. Cuando Protógenes la vio, en seguida identificó la mano de Apeles y dividió la línea con otra aún más fina. Vuelto Apeles, se avergonzó de verse superado y llegó al extremo de dividir la línea una vez más. Protógenes conservó la tabla y perduró hasta ser destruida por el fuego en Roma. Plinio nos cuenta que causaba una profunda impresión entre todas las obras de las colecciones imperiales, considerando que sólo se trataba de una gran superficie decorada con tres líneas que apenas eran visibles. La rivalidad entre ambos artistas muestra su mutuo interés por lo insignificante de un modo distinto a Lisipo, pues parece relacionarse en mayor grado con el descubrimiento de los límites de la per-

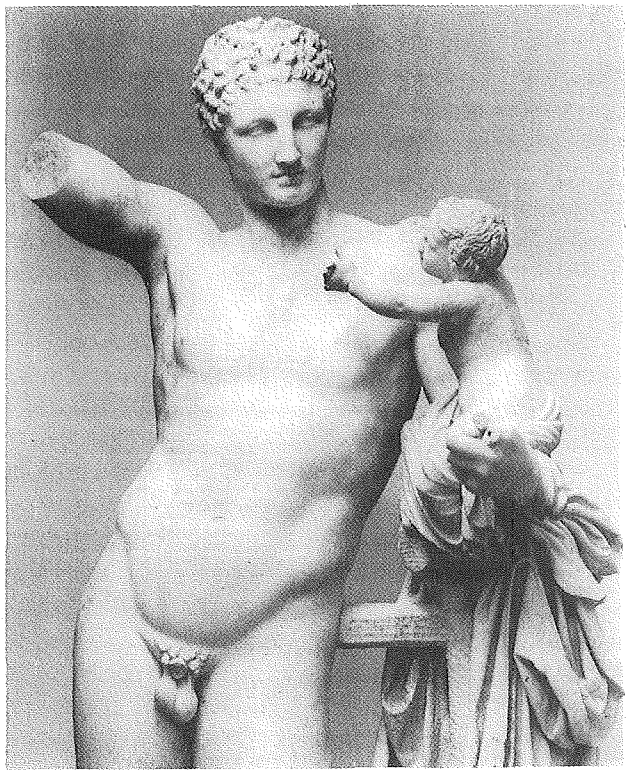
124 Hércules y Ónfale. Pintura mural en la Casa de Sirico, Pompeya. Copia romana de un original probablemente helenístico.

cepción y de la destreza. La conservación de la tabla demuestra que incluso este arte "mínimo" pudo alcanzar cierta notoriedad.

La atracción por la miniatura siguió dos orientaciones principales: primero, la oportunidad de desplegar la habilidad técnica en los detalles más refinados, y segundo, la posibilidad de persuadir al espectador de que un objeto de reducido tamaño, como una imagen diminuta de Hércules, podía expresar toda la fuerza de un objeto enorme. Este último argumento estimuló en los artistas el estudio del poder de los niños. Éste podía ser físico, como en el caso del niño Hércules estrangulando las serpientes. Zeuxis había plasmado este tema pictóricamente y conservamos varias copias helenísticas del mismo [125]. El poder del niño Dioniso, más conocido gracias al retrato de Praxíteles [126], resultaba más misterioso, pero también aparece elocuentemente en las imágenes esculpidas y plasmadas en mosaico del pequeño dios montando leones y leopardos, como señor de las bestias [6]. El grupo del niño estrangulando una oca representa la deliciosa trivialización de un tema similar; conservamos varias copias del mismo y Herondas la citó en su descripción del siglo III a.C. de una visita al templo de Asclepio en Cos. Pero la encarnación más fascinante del poder infantil era indudablemente Eros, o Cupido, el dios del amor. Ya nos hemos referido a la pintura de Aecio sobre las Bodas de Alejandro y Roxana [98], y en ella las diminutas figuras de cupidos son una parte esencial. En efecto, como nos dice Luciano, sus jugueteos infantiles contradicen su

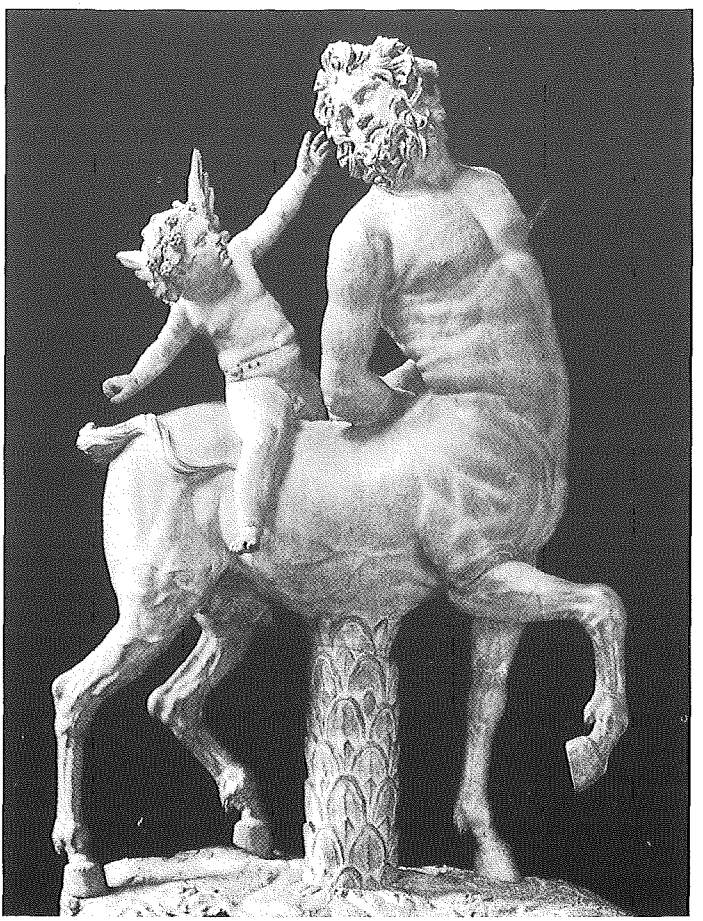


125 Hércules niño estrangulando las serpientes. Copia romana de un original probablemente helenístico.



126 Hermes y Dioniso niño, por Praxíteles. Copia, probablemente de *c.* 100 a.C., de un original de *c.* 330 a.C.

importancia en esta pintura. Aunque Luciano interpreta de otra manera su función, probablemente nos cuentan cómo el magnífico guerrero fue derrotado por el delicado poder del amor. Éste es sin duda el caso de la pintura pompeyana sobre Hércules y Ónfale que también hemos mencionado anteriormente [124]. El reducido tamaño de los cupidos resulta en ambos casos particularmente expresivo, en comparación con la proverbial "grandeza" de sus víctimas. Se conservan muchas copias romanas de esculturas helenísticas del niño Eros y a menudo aparece en grupos, como en la pareja de estatuas de centauros que procede probablemente de originales del siglo II a.C. [127, 128]. Aunque ambos montan sendos cupidos en su lomo, reaccionan de modo muy distinto a sus jinetes. Uno de los centauros es viejo y tiene las manos atadas; su rostro vuelto hacia arriba revela cómo el amor sólo es fuente de dolor para él. El otro es joven y galopa libre y excitado, chasqueando los dedos. Las dos esculturas son imágenes gráficas de impotencia y de euforia.

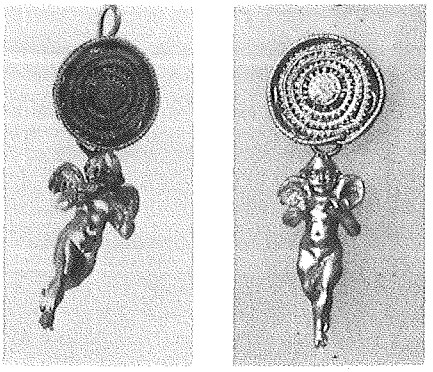


127 Centauro viejo. Copia romana de un original que probablemente procedía de un par de esculturas realizadas a mediados del siglo II a.C. (véanse además las ils. 97 y 128).

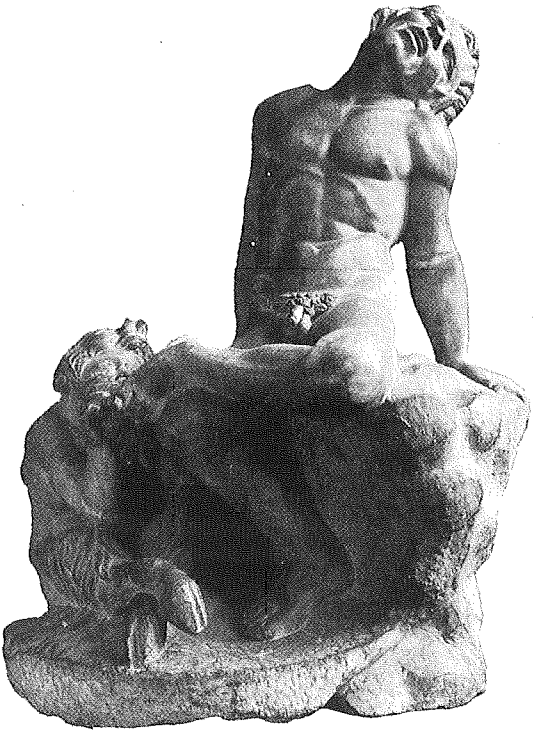
128 Centauro joven (detalle). Perteneciente a una pareja escultórica de la Villa de Adriano en Tívoli. Están firmadas por Aristeas y Papias y se trata de copias romanas probablemente derivadas de una pareja del siglo II a.C. (véanse además las ils. 97 y 127).

Ambas están sometidas al influjo del amor. Merece la pena señalar que la importancia progresiva de Eros durante el siglo IV y a principios del siglo III a.C. se corresponde con la tendencia describirlo y representarlo no como un joven, sino como un niño pequeño. Conservamos muchas copias y escasas obras de arte originales que lo representen haciendo de las suyas a lo largo del período Helenístico. Quizá sus retratos más evocadores sean los diminutos pendientes de oro, al parecer muy populares en la época [129]. El niño Dioniso también aparece a partir del siglo IV a.C. y parece que la representación deliberadamente infantil de estos dos grandes dioses del mundo helenístico servía para revelar que su poder era misterioso, y no físico, como les ocurría al resto de los dioses o a mortales como Hércules y Alejandro.

En ningún otro lugar el poder de lo pequeño, y también el poder del amor, se afirmaron tan claramente como en la poesía helenística. Un poema breve de Teócrito o de un imitador suyo describe cómo Eros es picado por una abeja. Concluye con la creencia de que el propio Eros se parece a la abeja, porque es capaz de infligir grandes heridas pese a su reducido tamaño. En el cuarto idilio, que unánimemente se atribuye a Teócrito, esta creencia se aplica a una simple espina. En él, un pastor, Bato, se clava una espina en el pie y su compañero, Coridón, tiene que extraérsela. Cuando Bato observa la espina, comenta asombrado cómo una herida tan pequeña puede vencer a un hombre tan alto. Muchas esculturas que se conservan de la Antigüedad representan este motivo [130] y resulta difícil explicar la popularidad del tema si no es en estos términos. El aguijón de la abeja y la espina son objetos minúsculos que pueden causar mucho dolor. En el mundo helenístico había muchos objetos de reducido tamaño, tales como la plata de mesa, enseres de vidrio y joyas, cuyo valor residía en su poder para producir un intenso placer, y el epigrama era una manifestación análoga y característica de esta afición.



129 Pendientes de oro helenísticos con figuras de Eros.

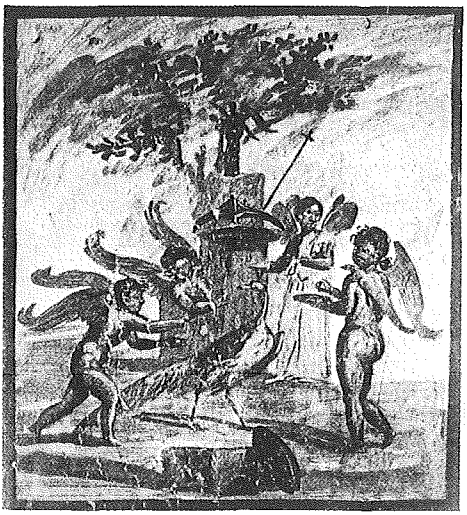


130 Pan y sátiro. Grupo romano, probablemente copia de un original helenístico.

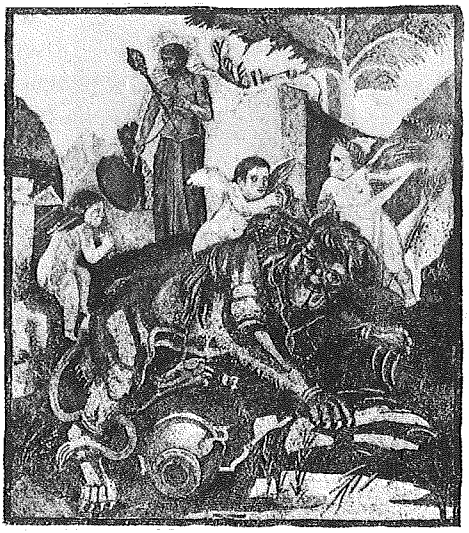
Durante dos o tres siglos se habían escrito breves poemas de pocos versos, pero el género se implantaría con firmeza, y muy repentinamente, en el 300 a.C. Su aparición refleja, pues, el general interés por lo pequeño tan arraigado en la época. No nos sorprende que muchos epigramas helenísticos también se interesen por los temas insignificantes. Un poema de Anite, escrito a principios del siglo III a.C., describe la escena de unos niños enjaezando una cabra para conducirla a los alrede-

dores de un templo, de tal manera que los dioses puedan contemplar sus infantiles persecuciones. La creencia de que incluso los poderosos dioses podían reparar en estas imitaciones ingenuas no sólo concede una importancia insólita a los juegos infantiles, sino también nos recuerda que la proporción de toda actividad humana es trivial si se la compara con los trabajos de los dioses.

Es probable que este poema, como muchos otros, sea la descripción de una pintura o de un relieve, pues hay numerosas pinturas del período Romano [131-132]



131 Cupidos jugando con el pavo real de Hera. Pintura mural de la Casa de los Bronces, Pompeya, primera mitad del siglo I d.C.

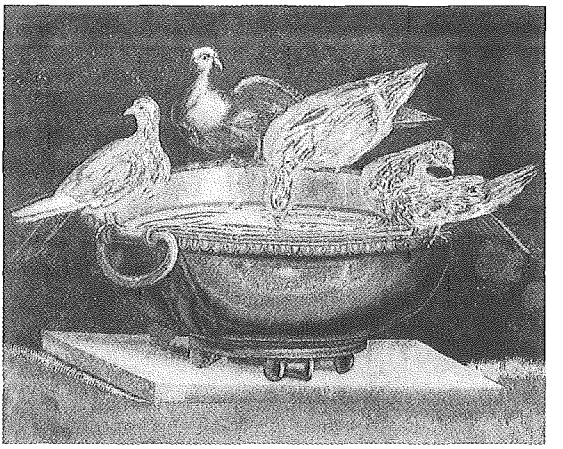


132 Cupidos con un león. Mosaico romano.

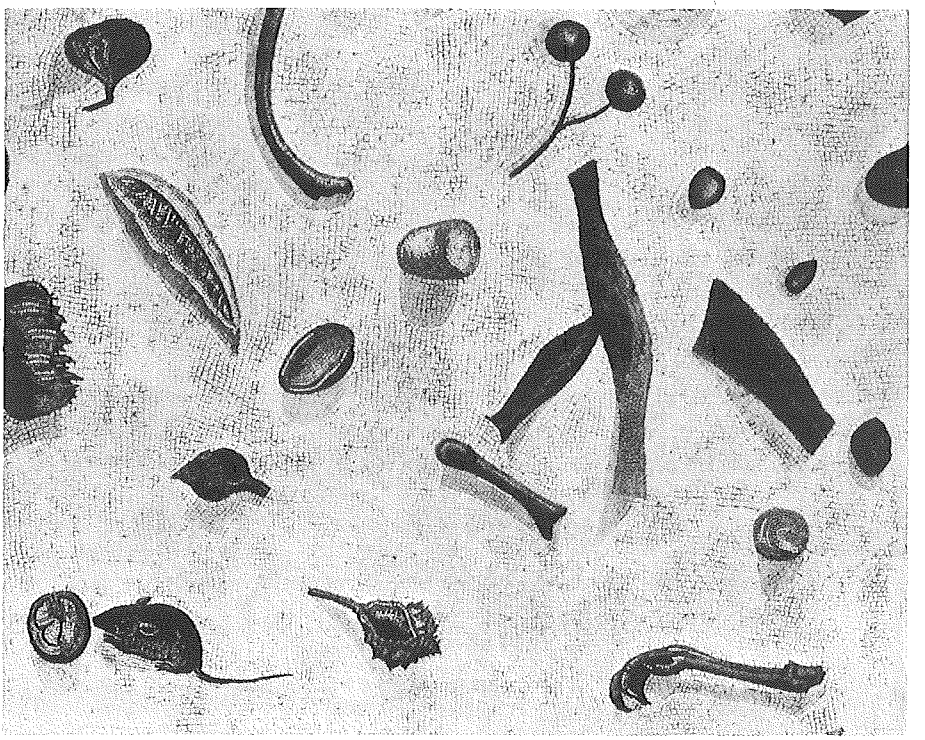
que se remontan a modelos helenísticos y representan a niños, a menudo alados como los cupidos, montando animales, conduciendo carros o cazando, en una burla jocosa de las ocupaciones de los adultos. Estas obras suelen ser de reducido tamaño, y por tanto guardan con las pinturas de tema importante la misma proporción de tamaño que los epigramas con los géneros poéticos más tradicionales. Muchos epigramas recogieron expresiones de lo efímero que ya habían sido tratadas en la poesía lírica más antigua, tales como la fugacidad de la noche para los amantes, o la brevedad similar de la floración y de la plenitud de las muchachas. Animales minúsculos como las hormigas, las cigarras e incluso los mosquitos, que antes sólo habían aparecido accidentalmente, se convierten en el argumento de poemas enteros. Por ejemplo, Meleagro ruega hacia el 100 a.C. que los molestos insectos no perturben el sueño de su amada. Estos animales tan pequeños aparecen también en las artes visuales, así como otros animales algo más grandes. Peces, pájaros y reptiles se representan frecuentemente, sobre todo en manifestaciones artísticas menores como pinturas decorativas, mosaicos y orfebrería [133-136]. Varios mosaicos romanos que muestran peces en el agua se derivan claramente de algún modelo muy conocido, que suele suponerse obra helenística del siglo II a.C. [137]. Se realizaron famosos mosaicos en Pérgamo durante este período, por ejemplo, un mosaico de Sosos representaba unas palomas bebiendo de un recipiente [134], también conocido a través de copias romanas. En otra parte de este mosaico, parece que Sosos llegó al colmo de la celebración de lo exiguo y de lo insignificante con un tema conocido como *asarōtos oikos*, o "cuarto sin barrer", donde aparecen espinas de pescado, fruta pasada y otros restos de comida sobre el suelo de un comedor después de un banquete, así como un ratón hurgando entre la basura. El hecho de que estas obras fueran lo bastante conocidas como para ser copiadas e incluso analizadas por Plinio nos revela que no debemos descartarlas como trivialidades decorativas.

Uno de los ejemplos más claros, y también de los más fascinantes, del paralelismo entre la poesía y el arte en lo relativo a su interés por lo insignificante se observa en el tratamiento helenístico de las guirnaldas. Meleagro realizó la primera recopilación importante de poemas breves a fines del siglo II a.C. y en un poema propio compara su recopilación con un conjunto de flores, la primera *anthología* (ramo de flores), trenzadas en una guirnalda. Con anterioridad los poemas habían sido vagamente calificados de flores, pero ahora las flores son los poetas y, en cada uno de los cuarenta y siete casos, la flor encarna o alude a una cualidad o atributo del poeta, de modo similar a los enigmáticos epitafios de Meleagro. Es posible que las comparaciones parezcan forzadas en alguna ocasión, pero la elegancia del concepto arrastra al lector. A veces, tanto la flor como el poeta proceden del mismo país, como ocurre con Antípatro y su flor de Siria. Más a menudo se busca una flor que se ajuste al temperamento del poeta, como el irritable Arquíloco, que está vinculado al cardo. En el caso de Safo, probablemente su feminidad, la riqueza de su estilo y su excelencia única se ocultan bajo el misterio de la rosa. El intento de comprimir siglos de historia literaria en algo más de cincuenta versos por parte de

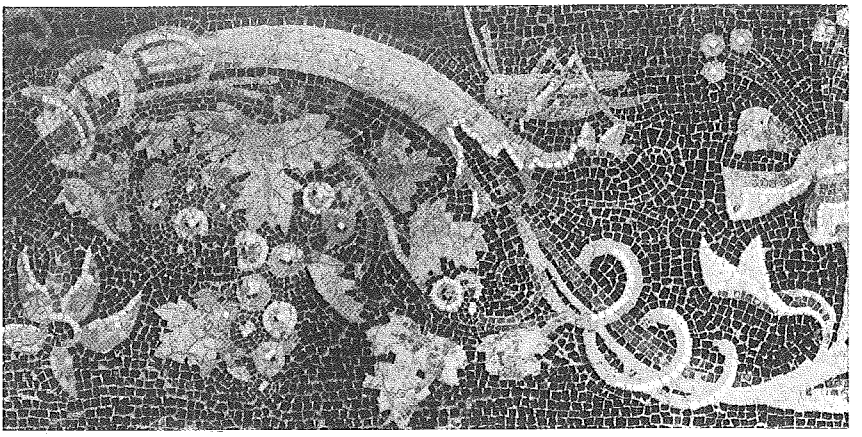
133 Copa romana de plata con diseño de hojas, aves e insectos.



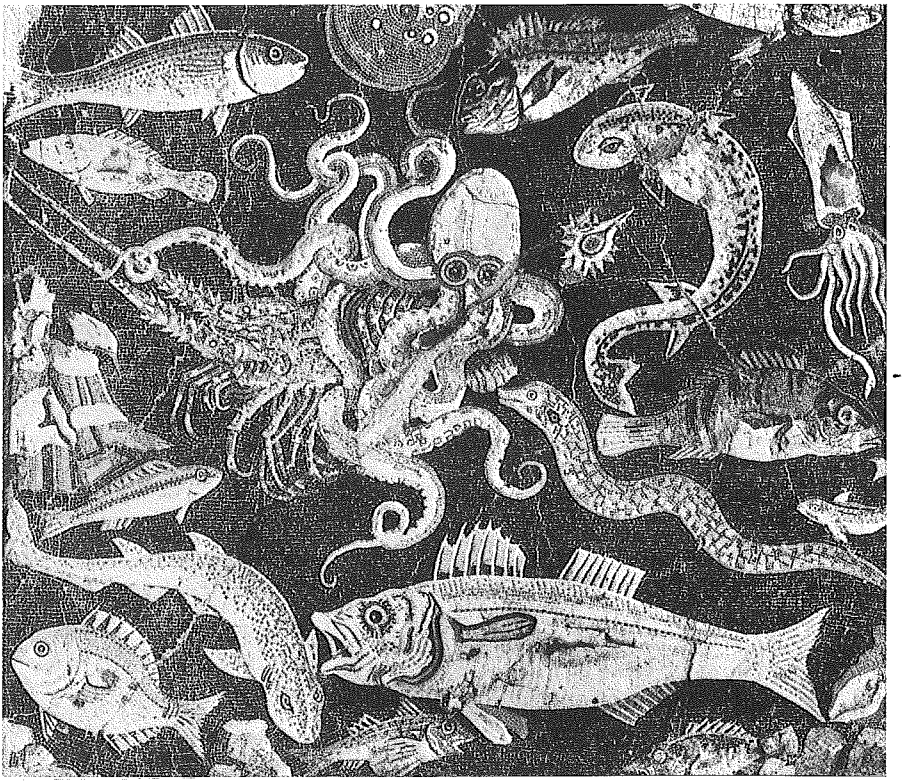
134 Palomas en un recipiente de agua. Mosaico romano derivado de una composición del siglo II a.C., original de Sosos. Posiblemente fuese la pieza central del "Cuarto sin barrer" de Sosos (véase il. 135).



135 "Cuarto sin barrer". Detalle de un mosaico romano, según un original de Sosos del siglo II a.C.



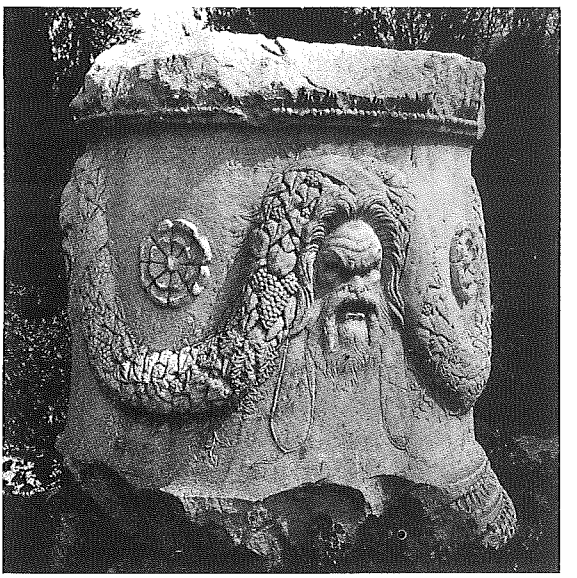
136 Voluta vegetal con un saltamontes. Detalle de un mosaico del palacio de Pérgamo, *c.* 200 a.C. (para la firma del mosaico, véase il. 110).



137 Fauna marina. Detalle de un mosaico romano de Pompeya, según un original helenístico probablemente de *c.* 200 a.C.

138 Guirnalda con máscara trágica, fruta y flores. Detalle de un mosaico romano de Pompeya, según un original helenístico del siglo II a.C.

Meleagro expresa admirablemente hasta qué punto una tendencia del pensamiento helenístico se había liberado de la grandilocuencia y de la pomposidad. En los colores, fragancias y formas de las flores, que son la máxima encarnación de la fragilidad y la fugacidad, descubrimos un código para descifrar la aportación más importante y duradera de la poesía griega. También en el siglo II a.C. las flores comienzan a aparecer en toda una serie de guirnaldas esculpidas y en mosaicos [138]. Varias de ellas se asocian a Pérgamo y es posible que otras reflejen la influencia pergamena en el exterior, como en el caso del altar circular del teatro de Dioniso en Atenas [139]. Los contextos de estas guirnaldas son muy distintos de la



139 Altar circular con máscaras y guirnaldas procedente del teatro de Dioniso, Atenas, *c.* 100 a.C.

guirnalda de Meleagro; suelen vincularse a un conjunto de máscaras que las identifican como dedicaciones a Dioniso. Sin embargo, quizá esta diferencia no sea tan importante como parece si pensamos que el poema de Meleagro es una invocación a las Musas y que en el último verso se dice que la guirnalda les pertenece a ellas. Con frecuencia las Musas se asociaban a Dioniso, aunque más a menudo apareciesen vinculadas a Apolo. Por tanto, no es del todo improbable que Meleagro pudiera haber hallado su inspiración para la guirnalda de flores, tan dulcemente apropiada para las Musas, en las guirnaldas de los altares consagrados a Dioniso. En cualquier caso, tanto la antología como las guirnaldas revelan una sensibilidad a la individualidad de las minúsculas plantas.

El gran río y la jarra pequeña

Dado el entusiasmo simultáneo por lo grande y por lo pequeño en el mundo helenístico, no nos sorprende que el interés por sus virtudes rivales diese lugar a un importante conflicto, y exactamente eso es lo que debió de ocurrir en el Museo de Alejandría. En esta institución, llamada la "pajarera de las Musas" y donde los sabios intentaban distinguir la total esencia de la excelencia literaria, se inauguró un debate de considerable importancia para la tradición europea. Los escritos de Calímaco nos informan muy directamente de esta disputa; en ellos, ridiculiza la poesía de sus oponentes con toda una serie de sugerentes imágenes, que en conjunto insinúan su preferencia por lo pequeño frente a lo grande. Refiriéndose probablemente al actual resurgimiento de la poesía épica, dice Calímaco: "odio el poema cíclico; es un vulgar camino seguido por todos. No bebo del surtidor general de agua; detesto todo lo que es público." En otro lugar y con espíritu semejante, advierte a los poetas que "no viajen por caminos atestados de carros, ni sigan los pasos de otros", sino que mejor se adentren por "senderos que hasta ahora no han sido pisados, que descubran manantiales frescos y puros, y que cojan nuevas flores". Opone la fresca inspiración al duro aprendizaje, y piensa que los frutos de la primera son pequeños y refinados, mientras que el último sólo genera efectos aburridos. Como el poeta pone en boca de Apolo en su *Himno* ii: "La corriente del río asirio es enorme, pero arrastra casi toda la suciedad de la tierra, en cambio las abejas de Deméter no beben agua de cualquier sitio, tan sólo de las fuentes sagradas". El gran río cargado de todo tipo de inmundicias representa las obras de sus rivales, que eran largas y repletas de muchos tipos de imitaciones de escritores antiguos, mientras que él es la cuidadosa abeja que destila agua del manantial. También en el mismo poema, se burla de aquéllos que cantan como el mar, mientras que en otro lugar él se identifica con la cigarra. La oposición entre la suave caricia de la inspiración y la pesada mano del aprendizaje se formula aquí por vez primera.

Las metáforas de Calímaco son alusivas pero claras. Mientras él mismo se interesaba principalmente por las composiciones poéticas breves, como el epigrama y el himno, sus rivales tenían gustos diferentes. Apolonio de Rodas, tradicionalmente

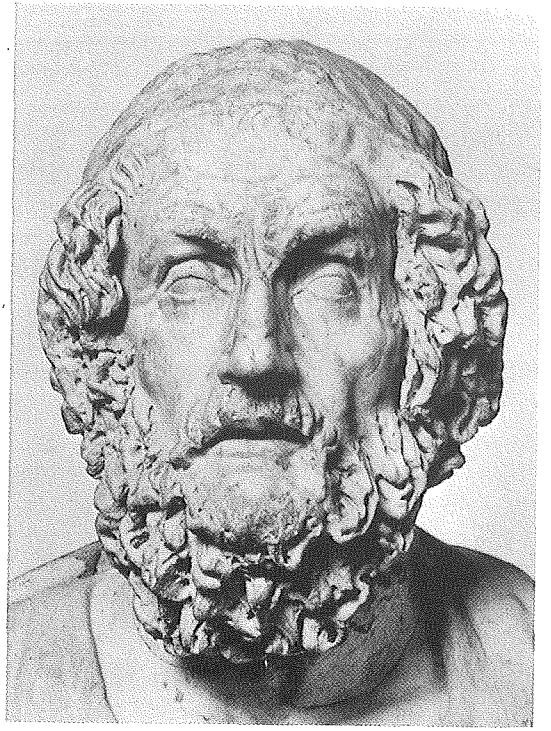
su peor enemigo en la guerra literaria, compuso una pesada epopeya en cuatro largos libros, *Las Argonáuticas*. Además, es muy posible que Apolonio defendiese tan conscientemente la grandiosidad como Calímaco defendía la brevedad. Se propuso seguir en su obra la recomendación de Aristóteles de que una epopeya debía apoyarse en la tradicional secuencia dramática de cuatro actos, y cada libro de *Las Argonáuticas* encarna las cualidades aristotélicas de unidad y continuidad. Puesto que también Aristóteles había sido el primero en ensalzar las virtudes de *megethos*, "gran tamaño", es posible que la obra de Apolonio, al poseer también esta cualidad, fuese programáticamente aristotélica. En cualquier caso, Calímaco podía oponer con razón las rosas, los manatiales y los senderos de su poesía al camino, el río y el mar de sus oponentes; podía afirmar con franqueza que "un libro grande es un gran mal" y calificar a su propia musa de *lepton*, "insignificante". Queda bastante claro lo que Calímaco se propone aquí oponiéndose a sus rivales desde el punto de vista del tamaño, pero no tanto lo que intenta al oponerse a ellos desde el punto de vista de la originalidad. Su obra puede parecernos tan culta como la de Apolonio de Rodas. Sin embargo, no cabe duda de las intenciones ocultas de su planteamiento general. Una obra muy culta, especialmente si además es larga, puede vincularse al río crecido, desbordado entre otras cosas por la corriente de muchos afluentes, mientras que una obra breve, cuyo carácter es más original y menos imitativo, puede vincularse en mayor medida a un manantial de agua pura. A los griegos esta imagen les resultaría muy poderosa, pues adoraban el agua clara de los manantiales y eran demasiado conscientes de las impurezas del agua del río y de los surtidores públicos. La tradicional asociación de las Musas, diosas del canto, con las fuentes del Monte Helicón debió de inspirar a Calímaco el desarrollo de la imagen. Los dos primeros grandes poemas escritos en lengua griega, la *Ilíada* y la *Odisea*, afirmaban proceder directamente de la "Musa" y, en una culta referencia que contradice sus propósitos, Calímaco reivindica una similar inspiración directa en su obra más importante, la *Aetia*. De este modo, cuando opone su propio *oligē libas*, o chorro pequeño, con el *megas rhoos*, o enorme riada, de sus rivales, Calímaco estaba desarrollando una imagen de indudable potencia.

No obstante, como otras tantas imágenes, puede volverse fácilmente contra su mentor: Calímaco intentaba demostrar que su poesía era en esencia más natural que el verso mecánico y artificioso de sus rivales oponiendo sus rosas, manantiales y senderos con los carros, caminos y fuentes públicas de los otros; con todo, la imagen de una abeja libando agua del manantial resulta afectada y artificial, mientras la recolección de flores destruye su vitalidad por completo. El mar o el río, bien al contrario, quizá personifiquen mejor que ninguna otra imagen el poder inherente a la propia naturaleza. Así pues, no nos sorprende que la tradición sugiera que el ganador final fue Apolonio de Rodas y que la siguiente generación de críticos literarios, del 200 a.C., utilizara la imagen de una enorme y poderosa corriente de agua como piedra de toque para la grandeza. Quizá la mejor ilustración de esta idea nos la ofrece la pintura de Galatón que decoraba el recién fundado Homereo, el templo dedicado a Homero. Como hemos visto, esta obra des-

truida representaba al poeta como dios fluvial, vomitando un enorme chorro de agua que sus imitadores recogían en pequeñas jarras. La pintura expresaba claramente que el verso de Homero era objeto de elogio por parecerse a un gran río y ridiculizaba la refrenada artificiosidad de quienes se esforzaban por imitarle. Dos epigramas de Dioscórides, también de finales del siglo III a.C., proporcionan pruebas adicionales de la victoria de estos valores. Al hablar del poeta trágico más antiguo e importante, Esquilo, Dioscórides opone en una brillante metáfora la corriente natural de Esquilo con la afectada producción de sus sucesores, comparando el lenguaje del primero con una inscripción cuyas letras no estarían talladas y pulidas, sino formadas por un torrente impetuoso. Además, Dioscórides elogia en un epitafio al poeta trágico Sositeo, que había muerto recientemente, por haber "arcaizado el teatro, emparejando de nuevo el ritmo masculino con la Musa doria y volviendo al uso de un tono elevado". Las cualidades de fuerza, tamaño y violencia, que Calímaco había criticado en escritores como Apolonio, se consideraban ahora el fundamento de la gran poesía.

Ello no supone un rechazo frontal al punto de vista crítico de Calímaco. Varias metáforas de Calímaco revelan que valoraba el movimiento natural y que precisamente censuraba a sus rivales, entre otras cosas, el carácter mecánico de sus producciones, que seguían el sendero trillado por los carruajes de otros y se acercaban al surtidor de agua público. Habría estado de acuerdo con la burla a la afectada imitación en la pintura de Galatón. Probablemente la gente se dio cuenta de que Calímaco no podía seguir ambos caminos, pues afirmaba ser al mismo tiempo más refinado y más natural que sus contemporáneos. A medida que avanzaba el siglo III a.C., se reveló cada vez más claramente que, pese a todo el concienzudo análisis del léxico arcaico y de la métrica antigua, ningún versificador de Alejandría recuperaría jamás la esencial vitalidad alcanzada por los escritores más antiguos, de Homero a Esquilo. Parece que Calímaco ya se había percatado de ello cuando insinuaba que su obra no era derivativa y que, como en el caso de la *Aetia*, le era directamente inspirada por las Musas. Esta idea estuvo a punto de hacerle, como a Homero, el recipiente pasivo de alguna fuerza sobrenatural y podría pensarse que ésta le protegía de cualquier acceso de estudiada afectación.

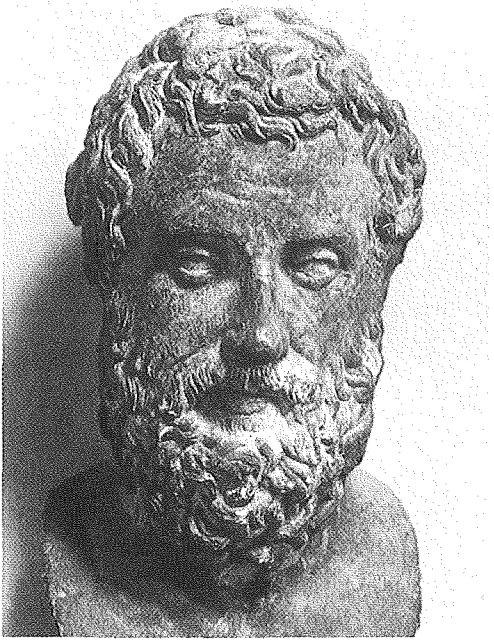
La pérdida de casi toda la copiosa literatura de Alejandría nos impide seguir más de cerca este cambio de gusto, pero quizá puedan descubrirse pruebas de su difusión en algunas obras escultóricas conservadas, del mismo modo que la pintura de Galatón documentaba indudablemente este cambio. Se conservan varias versiones del retrato escultórico de Homero [140], que tal vez pertenecen al mismo período y puede que incluso estuvieran asociadas al Homereo. Al menos en una versión de ellos, la poblada melena de Homero parece movida por un viento que sopla desde el lado derecho del rapsoda. Si esto fuera cierto, entonces podría ser la ilustración explícita del aliento de la Musa, en relación con la descripción de Virgilio sobre la sibila de Cumas, quien sufría el "soplo de Apolo", líder de las Musas, cuando se disponía a anunciar sus profecías. Desarrollando aún más nuestra hipótesis, podríamos sugerir que dos bustos en Florencia, en los cuales se han identificado a



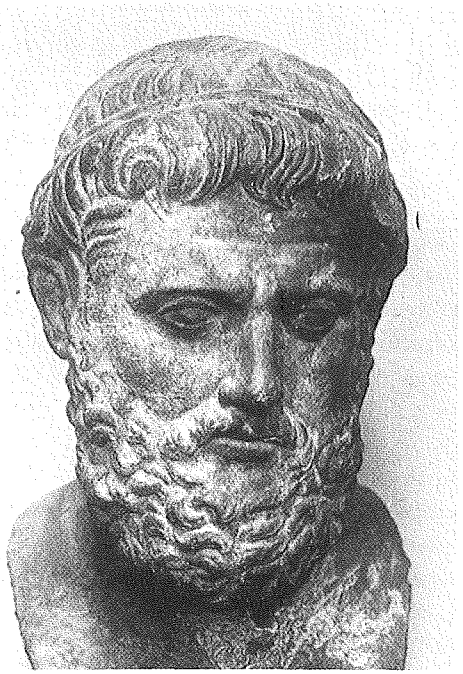
140 Homero. Copia romana según un original de probablemente *c.* 200 a.C.

Esquilo [141] y Sófocles [142], ilustran una oposición semejante a la de Dioscórides a propósito de las letras de Esquilo, que parecen desgastadas por un torrente, y los caracteres cincelados de sus sucesores. Sin duda, parecen diferenciarse claramente los tormentosos mechones del poeta trágico más antiguo y los cabellos inmóviles, casi simétricos, del poeta más moderno.

Estas últimas obras nos hacen pensar que la revolución experimentada en la crítica literaria también se manifestó en la pintura y la escultura. Es posible, no obstante, que hubiera una revolución similar en el gusto dentro de las propias artes visuales. Pues se observa que varias obras realizadas en y después del 200 a.C. comparten muchas cualidades que elogiaban los críticos. Las pruebas literarias nos muestran el rechazo frontal hacia lo pequeño y lo artificial por la grandeza, y un firme movimiento fluido, los cuales debían buscarse en la imitación del espíritu de los escritores más antiguos. Es posible que el río-Homero de Galatón fuese la eficaz manifestación pictórica de esta reacción, y existe toda una tradición de dioses fluviales enérgicamente tallados que pueden descender de las representaciones ptolemaicas del Nilo [143], como las versiones de la figura del Nilo que se han encontrado en Alejandría y actualmente se conservan en el Vaticano. La pose del Nilo vaticano se parece mucho a los dioses fluviales en los frontones de los templos del siglo V a.C., especialmente a la figura en el vértice izquierdo del frontón oriental



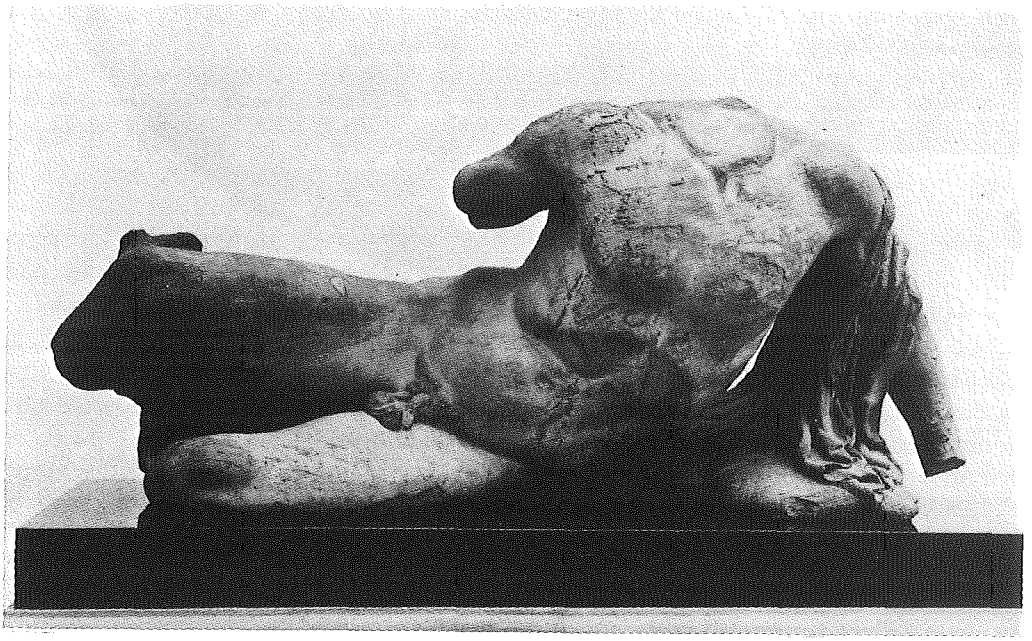
141 Esquilo. Copia romana de un original probablemente helenístico.



142 Sófocles. Copia romana de un original probablemente helenístico.

del templo de Zeus en Olimpia, que se derivaba del río en el lado izquierdo del frontón occidental del Partenón [144]. La originalidad del Nilo vaticano reside en el modo en cómo la estatua encarna la cualidad del gran río mucho más directamente, pues sus miembros caen en cascada y sus barbas en chorros. Hallamos otra representación del Nilo en la Tazza Farnese [145], una gran bandeja camafeo fechada hacia el 180 a.C. gracias a que se ha identificado a Ptolomeo VI en el personaje central que avanza a grandes pasos. Este objeto no sólo incluye el río recostado a su lado, sino también figuras aladas de los vientos por encima de él. El busto de Homero nos sugería que el reciente interés por el enérgico dinamismo podía expresarse en el movimiento tanto del viento como del agua, y un monumento que explota el poder de ambos elementos es la Victoria de Samotracia, también de principios del siglo II a.C. [148, 157]. La enorme estatua impetuosa de la diosa de la Victoria, que casi duplica el tamaño real, se posa en la proa de un barco y sus vestiduras retroceden en grandes volúmenes por la resistencia del viento. En su emplazamiento original, la proa estaba colocada en diagonal a la enorme pila de una fuente, que constaba de dos niveles, y el agua caía en cascada de un nivel a otro y entre las rocas [147]. En esta poderosa imagen de la diosa transportada por el viento se utilizó por vez primera el movimiento del agua para crear un acusado

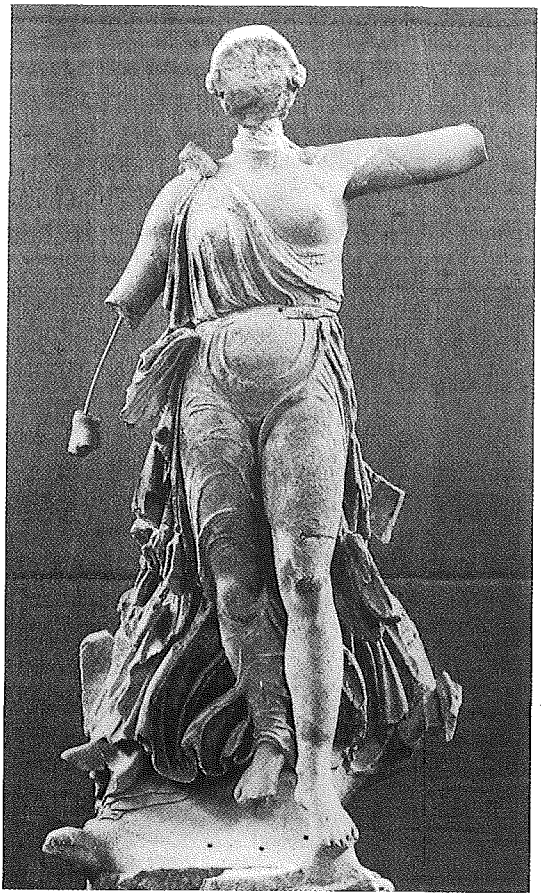
143 Dios fluvial. Versión romana de un tipo helenístico.



144 Dios fluvial, procedente del vértice izquierdo del frontón occidental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.

145 Tazza Farnese (detalle). Camafeo de sardónice procedente de Alejandría, grabado con las figuras del Nilo, Eutenea-Isis, Triptólemo-Horus, las Estaciones y los Vientos. Probablemente helenístico.

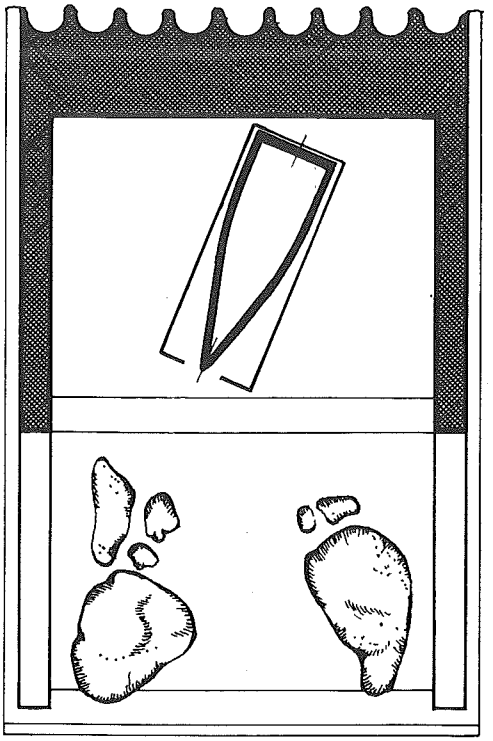
efecto dramático. Una vez más la estatua no es una reciente invención, pues evoca, como la escultura del Nilo, un modelo del siglo V a.C.: la Niké de Peonio en Olimpia [146]; una vez más, no obstante, su originalidad reside en una concepción más grandiosa y en el vigor del movimiento fluido. Esta imitación de obras del siglo V a.C. requiere alguna explicación, pues a lo largo del siglo III a.C. los artistas helenísticos tomaron las obras más delicadas del siglo IV a.C. como modelo de autoridad. ¿Podría ser que los escultores de inicios del siglo II a.C., buscando, como los críticos literarios del período, los modelos más dinámicos con los cuales



146 Niké de Peonio, después del 420 a.C. Procedente de Olimpia.

renovar su inspiración, los descubrieran en las obras realizadas entre mediados y fines del siglo V a.C.?

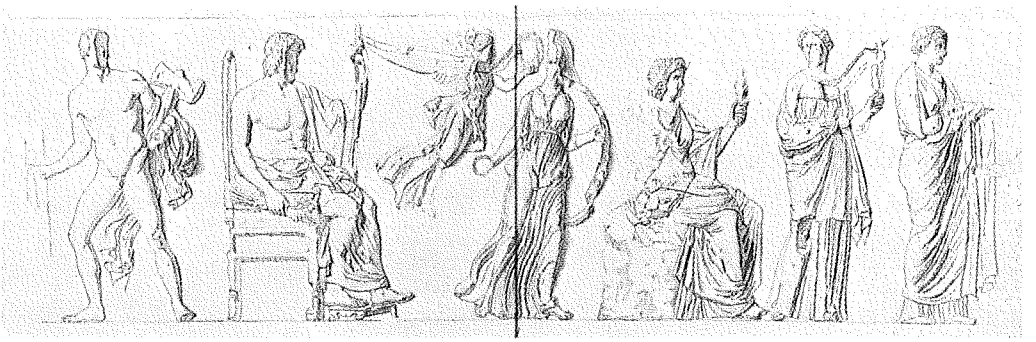
Puede extrañarnos que este mismo período proporcionase un equivalente escultórico a la violencia épica de Homero y Esquilo. Sin embargo, ello se debe en parte a que todavía observamos estos monumentos a través de los ojos del siglo I a.C. y en parte a un simple accidente histórico: la destrucción de los dos grupos centrales de los frontones del Partenón en el siglo XVII. Esto último nos ha obligado a consolarnos con el estudio de los pacíficos espectadores de estas escenas y de los relieves relativamente menores de las metopas y del friso. Pero para cualquier persona que viviese en el 200 a.C. y que recordase la escultura precedente, las enormes esculturas exentas de los frontones del Partenón le habrían parecido con mucho las imágenes más violentas y dinámicas existentes, y habrían representado la Edad heroica de la escultura griega, como Esquilo en el teatro y Homero en la epopeya. Particularmente el frontón occidental del Partenón [85], con sus dos



147 Plano del emplazamiento original de la Victoria de Samotracia. Representa la posición diagonal de la proa en la pila de la fuente con rocas (veánse además ils. 148 y 157).

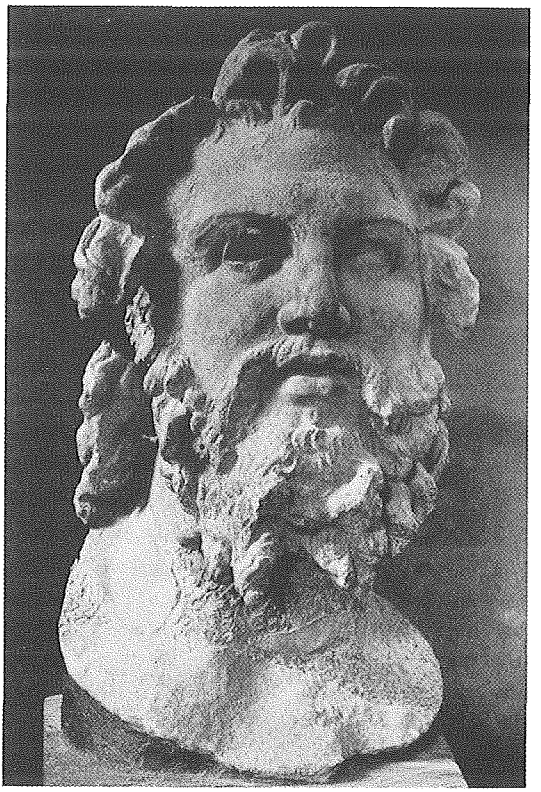
estatuas colosales de Poseidón y Atenea individualizadas del resto y flanqueadas por parejas de caballos en corveta, debía de resultar sobrecogedor. La autoridad de este grupo nos la revela su reaparición, mencionada en el capítulo segundo, en el centro de la composición del friso principal del Gran Altar de Zeus en Pérgamo [86] de la década del 170 a.C. El visitante se topaba directamente con el frontón occidental del Partenón al llegar a la Acrópolis, y más aún con el grupo de Zeus y Atenea al entrar en el recinto del altar de Zeus en Pérgamo. El tratamiento enérgico de los impetuosos cuerpos en diagonal constituye también la clave del conjunto del friso de Pérgamo, con sus agrupamientos rítmicos de dioses en batalla con los Titanes. El término *megas rhoos* o "gran río", utilizado por Calímaco para describir obras como la gran epopeya de Apolonio, *Las Argonáuticas*, con sus cadencias homéricas, también podía aplicarse apropiadamente a esta escena bélica, con su evocación de la gran Era ateniense. En efecto, sería tentador imaginar una conexión específicamente rodia que vinculase a Apolonio con la estética del friso de Pérgamo y de la Victoria de Samotracia. Pues el escritor tenía el apelativo "de Rodas" por sus años de exilio en la isla, mientras que la Victoria era una dedicación rodia esculpida por un rodio, y los escultores rodios también jugaron un papel primordial en la realización del altar de Zeus en Pérgamo.

148 Victoria de Samotracia, de Pitócrito, principios del siglo II a.C. Procedente de una dedicación en el santuario de los Cabiros en Samotracia, quizá conmemorando la victoria de los rodios sobre Antíoco III en el 190 a.C.

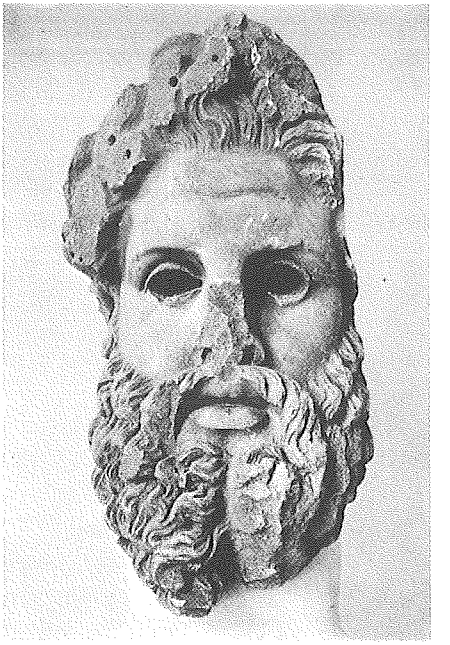


149 Nacimiento de Atenea. Dibujo de un relieve de mármol de Madrid, versión del frontón oriental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.

Otro rasgo que caracteriza el período comprendido entre el 180 y el 170 a.C. es el resurgimiento del culto a Zeus, el cual se asocia a la difusión adicional de los mismos valores formales. Además del altar de Zeus en Pérgamo, tenemos la restauración de la escultura crisoelefantina de Fidias para el templo de Zeus en Olimpia por Damofonte de Mesenia, que más tarde continuó la talla de un colosal grupo escultórico en Licosura, utilizando la obra de Fidias como fuente de inspiración pero además cargando las formas con un volumen y una fluidez mayores, como en la cabeza del Titán Anito [150]. También en el 174 a.C. Antíoco de Siria rescató el proyecto de finales del siglo VI a.C. de un templo colosal de Zeus Olímpico en Atenas [72]. La principal modificación con respecto al proyecto original fue la introducción de las formas más opulentas del orden corintio, el cual fue probablemente inventado en la Atenas del siglo V a.C pero nunca antes se había utilizado con tanta rotundidad. Puede que sólo sea una divertida casualidad que la primera mención literaria del orden corintio aparezca en un fragmento de Apolonio. Un último tributo a Zeus es la cabeza gigante del dios en Egira [151], actualmente en Atenas y fechada probablemente a mediados de siglo, donde una vez más se añade grandiosidad a las formas antiguas. El patriarca del Olimpo no había sido honrado con semejante interés desde el siglo V a.C. Ningún otro personaje encarnaba tan claramente la majestad y el poder físico que se asociaban a la Edad heroica de Grecia. Quizá Poseidón fuera su rival más cercano y también él fue honrado en Melos con una imagen de mediados del siglo II a.C., que se gira enérgicamente [152] y cuya barba evoca eficazmente la fluidez del agua. Incluso podemos considerar que la Venus de Milo, procedente de la misma isla, refleja el mismo estilo en su fluida postura espiral; además, el hecho de que tanto ella como Poseidón fuesen tallados en dos bloques separados, unidos por una juntura asimétrica en la cintura, nos recuerda que un emplazamiento asimétrico y diagonal caracterizaba la proa donde se posaba la Victoria de Samotracia [147]. Con todo, es muy posible que



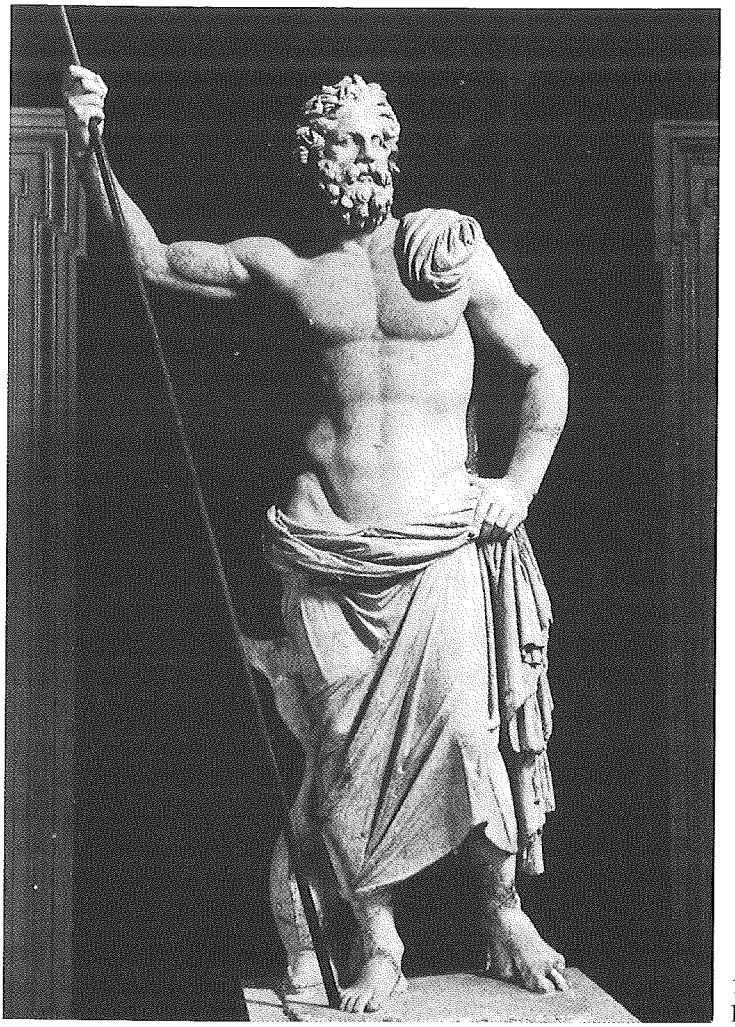
150 Cabeza del titán Anito. Procedente de un grupo colosal de Licosura, obra de Damofonte de Mesenia, mediados del siglo II a.C.



151 Zeus de Euclides, *c.* 150 a.C. Procedente de Egira.

este rasgo contribuyese a evitar una impresión de amaneramiento y premeditación. En vista de la coherencia de todas estas obras, es difícil no concebir el nuevo gusto literario, los enormes monumentos arquitectónicos y escultóricos, y el resurgimiento del culto a Zeus como aspectos de un mismo movimiento cultural. Pese a que cada uno de ellos acude a un período distinto, todos señalan al intento de redescubrir, en cierto sentido, el sencillo poder que parecía inherente a las primeras conquistas griegas, pero que se había perdido con los cálculos, el refinamiento y el racionalismo de los siglos IV y III a.C.

Los griegos no pudieron mantener prolongadamente estas aspiraciones. Roma irrumpió sobre los soñadores con rudeza. Trozo a trozo, el mundo helenístico fue abatido, como ocurrió con Macedonia en el 168 a.C., o regalado, como Pérgamo en el 133 a.C. Las heroicas hazañas de Alejandro y sus sucesores fueron rápidamente barridas y absorbidas por algo aún mayor. El nombre de Roma la había precedido, pues la transcripción griega de *Roma* se parecía a *rhōmē*, término griego para "fuerza violenta". Los griegos no tardaron en percatarse de que Roma personifica-



152 Poseidón, *c.* 150 a.C.
Procedente de Melos.

ba las cualidades que ellos recordaban como suyas. Polibio, uno de los últimos defensores de la libertad griega, recoge gráficamente esta observación en sus obras históricas, escritas a mediados del siglo II a.C. Derrotados físicamente, los griegos hallaron una nueva fuente de confianza en sus proezas intelectuales y artísticas. Los nuevos señores fomentaron esta confianza, como Paulo, el conquistador de Macedonia, cuando llamó al pintor y filósofo Metrodoro a Roma. Los romanos no buscaban en sus motivos las cualidades de tamaño y fuerza en las que ellos mismos sobresalían; antes admiraban la capacidad de los griegos para la ingenuidad mental y la sutileza. Por consiguiente los griegos, animados tanto por la crisis de confianza en sí mismos como por el entusiasmo de los romanos, se libraron de su admiración

por el vigor heroico de sus primeros antepasados, que había culminado en las guerras Médicas y las décadas siguientes, y en su lugar se concentraron en el período comprendido entre fines del siglo V y principios del siglo IV a.C., cuando la cultura ateniense había manifestado su máxima capacidad de refinamiento y sutileza.

En el arte, este cambio originó el movimiento Neoático, al cual ya nos hemos referido. Los impulsores del movimiento fueron los hermanos Timocles y Policles, que fundaron toda una dinastía artística en el 150 a.C. Dos miembros de la familia firmaron una estatua ecuestre de formas praxitelianas, y otros realizaron una estatua de Atenea, cuyo escudo tenía la misma decoración en relieve que el escudo de la Atenea Partenos de Fidias [57], lo cual nos lleva a pensar que estos artistas se interesaron por las formas más elegantes del Clasicismo tardío y en particular por el bajorrelieve clásico. En efecto, sus gustos se reflejan en un gran número de obras, generalmente agrupadas bajo el título "neoático" y fechadas entre fines del siglo II y el siglo I a.C. Son característicos los relieves de personajes femeninos [153] que se derivan del pretil que rodeaba el templo de Atenea Niké en la Acrópolis, de

153 Relieve romano derivado del pretil del templo de Atenea Niké, Atenas, fines del siglo V a.C. (véase il. 14).

fines del siglo V a.C [14], aunque existen otros ejemplos de bajorrelieve tanto en paneles rectangulares como aplicados al exterior de los vasos [158]. El movimiento neoático representa en su totalidad un retorno al interés por lo pequeño y lo detallado. Existieron, no obstante, presiones comerciales que incentivaron la miniaturización, particularmente la necesidad de que las obras fuesen móviles para facilitar su exportación a Roma, pero puede que sólo sea uno de los factores que explican la extraordinaria concentración en los relieves del Clasicismo tardío, los cuales eran a menudo reproducidos o adaptados a esculturas de escasos centímetros de altura. La exactitud de las copias revela que la precisión resultaba tan importante en la imitación como en la ejecución.

Ático y asiático en la retórica y la escultura

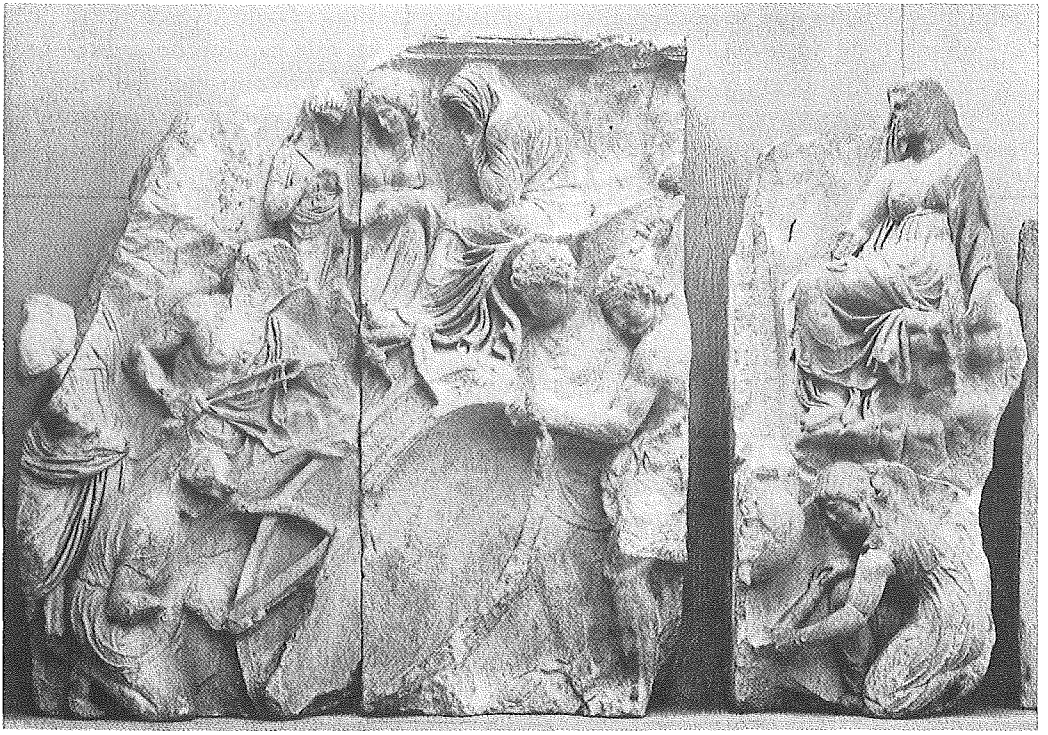
Atenas fue el centro de producción de estas obras y resulta difícil no vincular su popularidad con los gustos del grupo de romanos que fueron a la ciudad en busca de educación y de los atributos de la elegancia. La retórica era con mucho el elemento más importante de la educación de estos jóvenes romanos, y también en esto la antigua Atenas proporcionaba los mejores modelos. Quizá el orador ático más elogiado de esta época fue Lisias, un brillante escritor de discursos legales del siglo IV a.C. cuyo estilo, según nos cuenta el escritor tardorromano Quintiliano, se parecía más a "un manantial puro" que a un "enorme río". Esto no sólo indica que el vocabulario crítico de la antigua Alejandría continuaba vivo, sino también que los valores literarios se inclinaban una vez más a favor de Calímaco. Cicerón, entre otros escritores, describe más ampliamente la situación del siglo I a.C. En general, hubo una fuerte oposición a la escuela de oratoria conocida como asiática, que se caracterizaba por un estilo exuberante y recargado, y a favor de los oradores atenienses, quienes se distinguían por su elegancia, decoro y autodominio. Incluso la escuela ática llegó a rechazar el estilo grandilocuente. Por ello, Cicerón se ve obligado a afirmar en un pasaje concreto (*El orador* ix) que quienes caracterizan la oratoria ática por su elegancia y claridad se concentran demasiado en los discursos legales de Lisias y pasan por alto el grandilocuente estilo público que se observa de Pericles a Demóstenes; se equivocan al suponer que la oratoria ática era exclusivamente *tenuis* (tenue) y *subtilis* (sutil), y en absoluto *amplus* (ampulosa) o *grandis* (abundante). Evidentemente, hubo una tendencia a excederse en el rechazo de la oratoria asiática, hasta el punto de que todo el estilo retórico grandilocuente, que resultaba muy apropiado para el tratamiento de importantes asuntos públicos y en las reuniones de masas, estuvo en peligro de desaparecer.

Resulta tentador trazar estrechos paralelismos entre la situación de la retórica y de la escultura. La creciente popularidad de los finos y elegantes relieves neoáticos coincide con la decadencia del "ampuloso" y "abundante" estilo asiático de Pérgamo del siglo II a.C. Es posible que a los coleccionistas romanos les pareciese que los relieves neoáticos encarnaban más perfectamente la proeza intelectual ate-

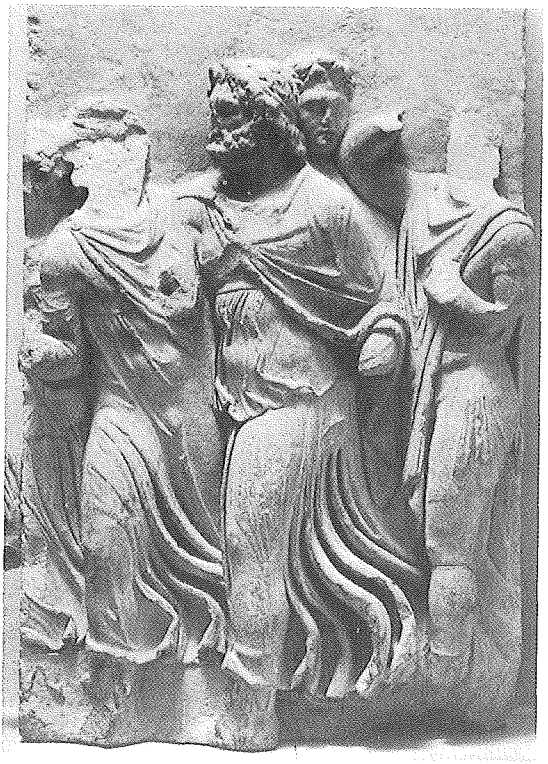
niense, pero el rechazo al arte de la asiática Pérgamo supuso también el rechazo al grandioso estilo ático de los frontones del Partenón, fuente de inspiración de las obras pergamenas. Al igual que, en opinión de Cicerón, la concentración en un estilo más adecuado a los tribunales de justicia había supuesto el abandono de un estilo apropiado para las reuniones públicas, los nuevos bajorrelieves satisfacían la necesidad de obras de arte privadas que serían apreciadas en un entorno a pequeña escala, mientras que el estilo pergameno se había cultivado en los grandes monumentos públicos. Esta semejanza entre la evolución del gusto retórico y escultórico se apoya también en el estudio que Aristóteles dedicó a las diferencias entre las oratorias legal y pública. Pues Aristóteles había relacionado la oratoria pública con un estilo pictórico que utilizaba pronunciados efectos de claroscuro y había supuesto que el equivalente pictórico de la retórica apropiada al entorno más privado de los tribunales de justicia se caracterizaría por la precisión o por la minuciosidad. El primer grupo de rasgos puede aplicarse a las obras de Pérgamo y el segundo a las neoáticas y, aunque la escultura para una vivienda particular no sea igual que el equivalente pictórico del discurso legal, el factor crítico que esconde el juicio sobre el estilo de Aristóteles, esto es, la proximidad del espectador y del auditorio, es tan importante para uno como para otro. El espectador de una escultura en una casa particular, como el oyente en un tribunal de justicia, podría seguir todos los pequeños detalles que se perderían en la alejada experiencia colectiva de un discurso público o de un monumento. Otro factor oculto en este cambio de estilo, tanto en escultura como en retórica, se basa en las diferentes pretensiones del público. Las críticas al extravagante estilo de oratoria asiático explicaban su pomposidad comparándola con la ingenuidad del público de las ciudades de Asia Menor; en cambio consideraban que las cualidades de los oradores áticos reflejaban la inteligencia y la agudeza de todos los ciudadanos atenienses. Esta distinción se resumía en el llamamiento a las emociones y en el llamamiento a la inteligencia. El gusto por el delicado y minucioso arte neoático reflejaría, pues, las mismas pretensiones intelectuales que el gusto de los puristas por la oratoria ática. Además, es posible que Platón hubiera alentado el rechazo al estilo grandilocuente y sus efectos de claroscuro, al calificar en general la *skiagraphia* como poco clara y engañosa. Es difícil documentar este esnobismo intelectual, pero Vitruvio a fines del siglo I a.C. insinúa cómo se pensaba que las grandiosas obras realizadas en torno al 174 a.C. habían sido especialmente diseñadas para atraer a las masas, cuando dice con benevolencia que tanto la multitud como la gente instruida admiraban por igual el templo colosal de Zeus en Atenas [72], cuya construcción Antíoco había retomado. Parece insinuarnos que, si bien sus cualidades de tamaño y riqueza habitualmente sólo impresionarían a los iletrados, otras cualidades le redimían de ello.

En ningún momento deberíamos creer que la oposición entre lo grande y lo pequeño, y entre los rasgos estilísticos vinculados a ambos, implicase su mutua exclusión. Ciertamente, algunas veces es posible ver dos estilos que pueden vincularse a esta oposición utilizados eficazmente en el mismo monumento, como ocurre en el Gran Altar de Zeus en Pérgamo. En esta obra, por ejemplo, el pequeño

friso en el interior de la columnata superior [154] tiene un carácter muy distinto del gran friso en el exterior del altar, pero debió de concebirse en el seno de un mismo trasfondo cultural, aun cuando fuese realizado algo más tarde. Existe una diferencia básica de escala, puesto que las figuras del friso pequeño tienen aproximadamente la mitad del tamaño real, mientras que las del gran friso superan el mismo. Además, mientras que en el gran friso se representa un solo tema, la batalla entre los dioses y los gigantes, en todas sus caras, el friso pequeño consta de un cúmulo de escenas que ilustran la historia de Télefo, el cual constituía el vínculo entre Zeus y los Atálidas. Cada escena se completa con todos los detalles paisajísticos y los personajes secundarios indispensables para transformar el friso pequeño en una convincente ilustración de los episodios elegidos de la historia de Télefo. Tales rasgos no aparecen en el gran friso. Además, el estilo general del friso pequeño se caracteriza por su sobriedad. El relieve es menos pronunciado y los efectos de claroscuro son mínimos. Las expresiones faciales y los movimientos resultan mucho más comedidos, como se observa al comparar a Teutrante corriendo [155] con la agresiva Anfítrite [156]. Los ropajes carecen de volumen y suelen caer en elegantes



154 Construcción de la barca de Auge, del friso pequeño del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.



155 Teutrante corre a recibir a Auge, del friso pequeño del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

motivos lineales. Debido a esto, queda claro que el friso pequeño presenta muchos rasgos en común con el arte neoático tardío, por mucho que sus formas sean completamente distintas. Si examinamos de nuevo algunos factores que popularizaron el estilo neoático, comprobaremos que también están presentes en esta obra. En primer lugar, la historia de Télefo nunca sería contemplada a distancia, pues quedaría oculta tras la columnata que corona el altar, y de este modo, utilizaría más convenientemente la *akribeia* que la *skiagraphia*. En segundo lugar, su función no sería la de celebrar jactanciosamente la victoria de los Atálidas sobre los gálatas, sino más bien la de persuadir, mediante la cuidadosa documentación de una serie de hechos, sobre que los Atálidas formaban parte de una línea genealógica encabezada por Zeus y Hércules. Así pues, su naturaleza es exactamente la de una argumentación legal, del mismo modo que el gran friso de la Gigantomaquia representa un discurso público laudatorio. Con este argumento queremos decir que el friso pequeño no se dirigía tanto al gran público, que en ningún caso subiría la escalinata, como a aquellos pergamenos y forasteros que fuesen de clase social e intelectual más alta y pudieran sentirse en competencia con los Atálidas. La presencia de prominentes inscripciones talladas que identifican a los personajes de la Gigantomaquia y su ausencia en el friso de Télefo sería consecuente con la idea de que cualquier

156 Anfitrite, del gran friso del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

persona instruida podría comprender el primer relieve, pero sólo unos pocos podrían seguir el segundo. Observamos, pues, que las diferencias entre ambos frisos dependen de diferencias de distancia visual, de diferencias en la función retórica y de diferencias en el carácter del espectador tipo, esto es, de todo el conjunto de criterios afines que hemos analizado más arriba.

Se ha afirmado antes que la Gigantomaquia de Pérgamo pudo concebirse como un intento de obra artística grandiosa y heroica de espíritu similar a *Las Argonáuticas* de Apolonio y que ambas obras fueron una reacción deliberada a la exaltación de lo pequeño y de lo artificial tan querida por hombres como Calímaco. Si este razonamiento es correcto, ¿podemos vincular a su vez la pequeñez y la precisión del friso de Télefo con las ideas de Calímaco? Podemos, sin duda, en términos de

escala, sobre todo porque el insinuado elogio de Calímaco por lo pequeño representa un desprecio al hombre corriente y a su afición por la sensibilidad vulgar. Calímaco, descendiente de los Batiadas de Cirene, creía pertenecer a una de las mejores familias griegas, y es muy posible que el friso de Télefo estuviese destinado a afirmar similares aspiraciones. Pero incluso en los detalles compositivos el altar de Télefo se corresponde con los gustos de Calímaco. Éste había declarado su oposición a las virtudes aristotélicas de "unidad" y "continuidad" tal como las representaba Apolonio, y el altar de Télefo rechaza del mismo modo la unidad y la continuidad de la Gigantomaquia, aunque ajustándose necesariamente al marco de las artes visuales. Mientras la Gigantomaquia representa simplemente una sucesión de grupos tal como habrían luchado codo con codo en la batalla, el friso de Télefo representa un conjunto de escenas que constituye una selección de los episodios más significativos de las vidas de distintos personajes, sucesos que a menudo están separados entre sí por muchos años o por cientos de kilómetros. Es muy posible que la dificultad en la lectura del conjunto inconexo apelase directamente al esnobismo intelectual de Calímaco. Típico de la complejidad artística del mundo tardohelenístico es que dos composiciones escultóricas, que reflejan valores tan distintos, pueden coexistir felizmente en el mismo monumento.

Toda esta reflexión sólo sirve para demostrar la importancia del problema de la escala y de los problemas afines de estilo en el mundo helenístico. La recomendación de grandeza por parte de Aristóteles, basada en su conocimiento de la fisiología y de la psicología del hombre corriente, originó la fuerte reacción de quienes estudiaban el poder misteriosamente paradójico de lo pequeño. Esta sofisticada orientación intelectual alentó una reacción más profunda, basada en una insólita nostalgia por la fuerza pura de épocas más antiguas. No obstante, resultó casi inevitable que el progresivo distanciamiento entre la clase pudiente y culta y la amplia masa de plebeyos en el mundo romano tuviera que traducirse en la victoria final de las cualidades de complejidad y refinamiento.

Activo y pasivo en la creación artística

De entre todo el cambio de valores del período Tardohelenístico quizá la concepción del propio acto de creación artística sufrió la transformación más radical. Cuando Calímaco oponía su *oligē libas* con el *megas rhoos* de los otros poetas, no sólo se refería a una oposición de escala, sino también a diferentes orientaciones hacia el proceso de composición literaria. *Rhoos* se deriva de *rheō*, yo fluyo, verbo intransitivo, mientras que *libas* se deriva de la forma básicamente transitiva *leibō*, yo vierto. Así pues, Calímaco cree que su escritura es activa, esto es, que está bajo su control, y la de sus rivales es relativamente pasiva y carece de dirección racional. Por otra parte, precisamente este control se ridiculiza tanto en la pintura de Galatón que presentaba a Homero como dios fluvial y a los futuros poetas recogiendo su agua en jarras, como en la comparación de Dioscórides entre las letras de

Esquilo, desgastadas por un torbellino, y las letras talladas y pulidas de sus sucesores. Ambas imágenes reflejan una reacción contra la tendencia, muy marcada en los dos siglos anteriores, que consideraba la práctica de un arte como la aplicación intelectual de una disciplina sistemática. Durante este período, muchos habían afirmado que el arte podía ser objeto de aprendizaje y muchos artistas, en efecto, habían escrito tratados sobre sus *technai* (artes) donde codificaban sus procedimientos. A su vez esta actitud conllevaba un cambio significativo, especialmente en el contexto literario, con respecto a los antiguos poetas, entre ellos los compositores de las epopeyas homéricas y Hesíodo, quienes pensaban que sus palabras procedían de una fuente divina: la Musa. Estos antiguos poetas creían estar poseídos mientras recitaban, en un estado de *mania* (locura), y nunca se habrían visto a sí mismos como artistas racionales. El rechazo a la excesiva racionalidad en el siglo III a.C. supuso, en cierto sentido, el regreso a una actitud primitiva.

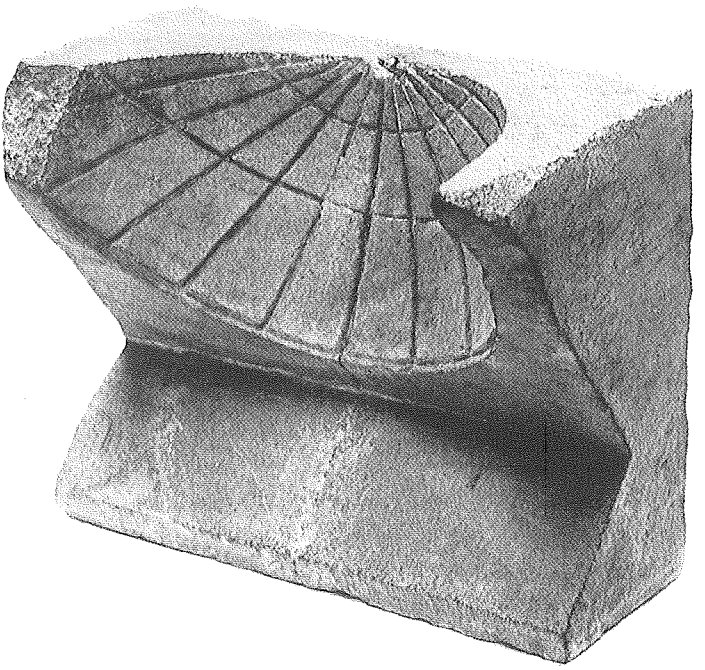
El propio Calímaco ilustra esta idea cuando comienza su *Aetia* sugiriendo que también la ha concebido bajo el influjo de la inspiración divina. Pero aún hay grandes diferencias entre la afirmación de Calímaco, poco más que un recurso literario, y la de sus rivales, basada en la comparación del acto de creación poética con una gran corriente de agua. Es posible que el poeta no sea autoconsciente o intelectual, pero el dios que habla por medio de él probablemente lo sea. Afirmando este tipo de inspiración, se persuadía al público de que estaba escuchando los pensamientos de una persona más sabia que el hombre corriente. Calímaco desprecia la idea del *megas rhoos*, el gran río, porque con ella se sugería que el poeta sólo estaba poseído por la arrolladora fuerza física de la naturaleza. Es muy posible que sus oponentes hubieran adoptado esta imagen porque rechazasen la concepción de la escritura como técnica premeditada y el concepto de inspiración por parte de Calímaco, pues lo consideraban un recurso también elegido deliberadamente para aumentar el prestigio del poeta. Sus rivales prescindieron de la premeditación y de la inspiración externa por completo, introduciendo el equivalente a un concepto psicológico nuevo, el de la fuerza creativa interna, el cual sólo podían describir mediante la metáfora del río. La importancia de esta imagen es indudable, puesto que introduce la posibilidad de un nuevo grado de libertad en el universo sumamente disciplinado de la cultura griega. El agua simbolizaría de nuevo una fuerza liberadora para el movimiento romántico, cuando surgió una reacción similar dos mil años más tarde. Desgraciadamente, la promesa de la imagen no llegó a cristalizar en la Antigüedad. Es muy posible que Calímaco opusiera la gran corriente incontrolada de Apolonio con sus libaciones pequeñas y cuidadosamente medidas, pero esta distinción nos parece irrelevante. No existe una nueva realidad artística; sólo hay una nueva idea, la idea de que la actividad artística puede considerarse tanto activa como pasivamente, y esta última no sólo en el sentido tradicional del artista como vehículo de comunicación divina.

Una de las escasas obras escultóricas que parecen reflejar explícitamente el nuevo enfoque creativo es la Victoria de Samotracia [148, 157], por su disposición libre y asimétrica en la pila de la fuente [147], que además se completó con cantos

157 Victoria de Samotracia, por Pitócrito, principios del siglo II a.C. (véanse además ils. 147 y 148).

rodados dispuestos al azar. Esta irregularidad ilustra muy bien el escaso valor que se concede al control explícito del artista. Otra obra que puede encarnar el principio de libre movimiento es el gran friso del altar de Zeus en Pérgamo, que sin duda contiene varios ejemplos de poses repetidas y pareadas, pero revela, dentro de esa armazón de estudiado control, un sentido de frenética liberación. En esto contrasta firmemente con frisos como el del Mausoleo de Halicarnaso, del siglo IV a.C., donde la mayoría de las figuras evocan y repiten sus poses respectivas, de tal manera que la sensación de control resulta abrumadora. Quizá merece la pena examinar las observaciones de Aristóteles sobre el modo de producir un efecto literario rela-

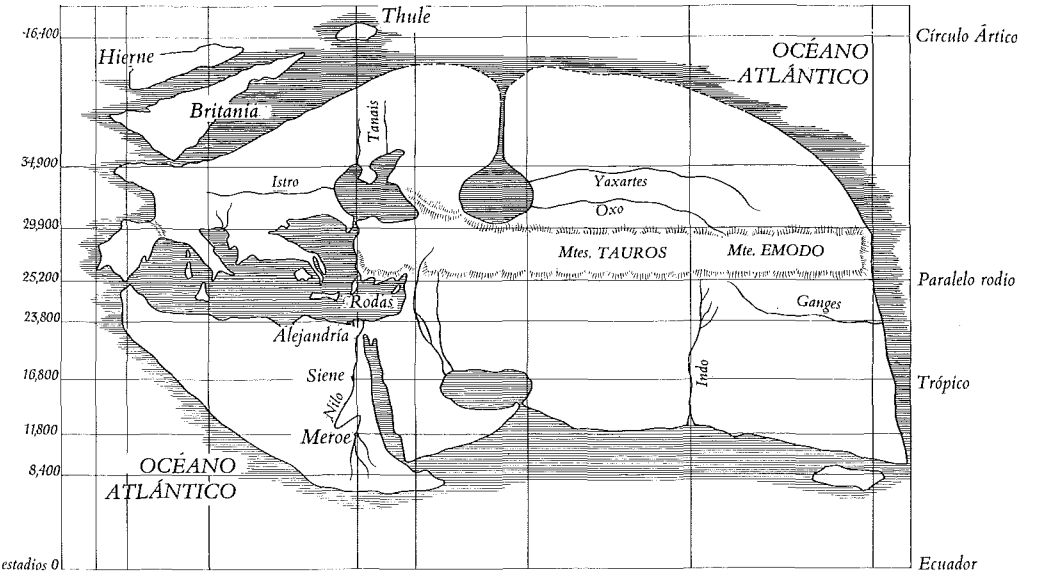
158 Sacrificio de Ifigenia, del vaso "Médicis", siglo I a.C.



159 Reloj de sol romano, según el tipo helenístico.

tivamente natural o artificial. Aristóteles sostenía que la prosa debía carecer de métrica, porque la haría más afectada y desvirtuaría su naturalidad; el ritmo, bien al contrario, no perturbaría el efecto natural. El ritmo confiere a la obra una estructura de acentos repetidos, mientras que la métrica ordena la forma y el peso de cada elemento. De este modo, pueden verse equivalencias de metro y ritmo en el friso de Halicarnaso, mientras que el friso del altar de Zeus sólo presentaría equivalencias de ritmo. Tal vez *rhythmos* se asociaba ya con *rhoos* y se le consideraba una especie de diseño dinámico.

Independientemente de que en el 200 a.C. una ola de entusiasmo hacia los efectos de libre dinamismo rechazase el control de la métrica y la simetría, estos rasgos recobrarían pronto su importancia con el movimiento neoático. La mayor parte de los vasos de mármol que recibían agua en los jardines de finales de la República ilustran perfectamente el *oligē libas* de Calímaco [158], a diferencia del *megas rhoos* de la fuente de la Victoria de Samotracia. Pocas obras escultóricas se ajustan tan delicadamente a la métrica como los frisos de figuras que adornan estos vasos y otras obras del mismo período. Muchos representan personajes bailando; estos personajes están uniformemente colocados y sus gestos se repiten a intervalos [162]. Sátiros y ménades se alternan regularmente. El escultor se vuelve coreógrafo y el cuerpo humano un vehículo para su notación de diseños. La danza es la máxima expresión del movimiento ordenado. Platón ya había subrayado en varias oca-



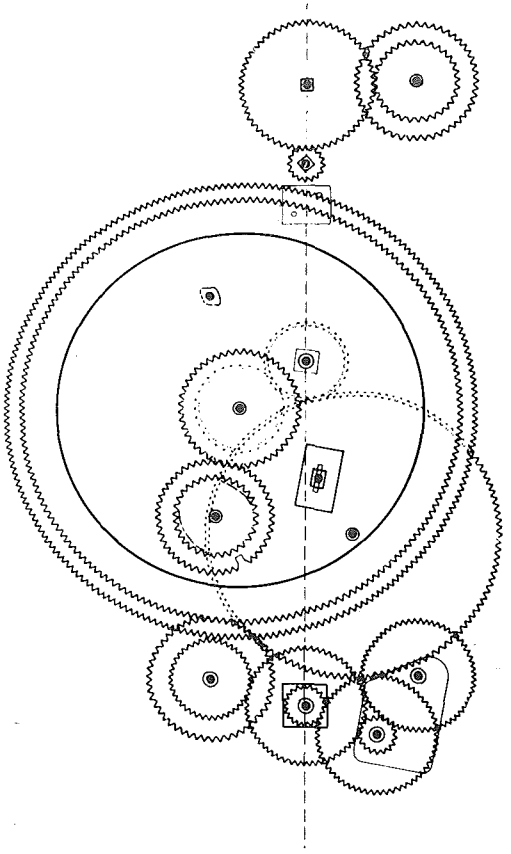
160 Reconstrucción del mapa del mundo de Eratóstenes (*c.* 275-194 a.C.).

siones que la danza desarrolla un sentido del orden. Puede parecer extraño que los bailarines sean frecuentemente los participantes frenéticos de una procesión dionisíaca; sin embargo, este aspecto sólo subraya la necesidad de encontrar modelos en la naturaleza o de imponérselos, del mismo modo que el *oligē libas* de Calímaco recalcaba el uso controlado de un material natural. El flujo natural descubierto en el período Helenístico no se abandona en este resurgimiento clásico. Sólo se le somete a un control más riguroso. Un modo demasiado simplista de describir dicho estilo podría ser que en el mismo, el metro, la medida, adquiere una nueva importancia como medio para ordenar el ritmo, el movimiento. Pero es verdad que se descubrieron nuevas técnicas de precisión en todas las artes que permitieron la realización de copias de obras antiguas. Los escultores, y quizá Pasíteles y su escuela en concreto, utilizaron aparatos como la máquina de sacar puntos para realizar copias de monumentos áticos que se oponían por su exactitud a las libres interpretaciones de dichas obras realizadas en Pérgamo. Vitruvio recogió los procedimientos más detallados de reproducción de diseños arquitectónicos griegos. Y poetas como Catulo realizaron traducciones muy trabajadas de poemas griegos, forzando al latín hacia los complicados metros líricos de Safo y Alqueo.

Capítulo quinto
Tiempo y espacio

Varias observaciones de Aristóteles sobre la percepción de objetos grandes y pequeños, analizados al inicio del capítulo anterior, implican una reciprocidad entre las dimensiones de tamaño y tiempo. La percepción de un objeto pequeño resulta demasiado instantánea y la de un objeto grande lleva demasiado tiempo. En *Del alma* (430b), Aristóteles relaciona ambas dimensiones en una reflexión más general y mantiene que tanto la longitud como el tiempo pueden tratarse como magnitudes divisibles o indivisibles; ambas dimensiones pueden utilizarse como si fueran líneas. En la *Física* dice simplemente que "el tiempo y la longitud se dividen en fracciones idénticas e iguales". Un siglo antes, Zenón de Elea había ilustrado puntualmente el problema de la conexión entre tiempo y espacio en la historia de Aquiles y la tortuga. El enunciado de Aristóteles describe esta conexión menos elípticamente, de manera que el hombre podía sacar provecho de ella para ordenar sus cada vez más complejas experiencias de la realidad. Sin duda, el hombre podía individualizarse en los dos índices de tiempo y espacio, y establecer su relación exacta con otros hombres, lugares y acontecimientos. En el siglo III a.C. Eratóstenes, bibliotecario jefe en Alejandría, reunió convenientemente mucha información relacionada con estos índices en sus *Chronographiae* y *Geographica*. Como demuestran las líneas inscritas en las superficies cóncavas de los relojes de sol helenísticos [159], la misma retícula de horizontales y verticales utilizada en mapas nuevos y precisos [160] para medir la superficie terrestre proporcionaba ahora una medida visual del tiempo. También en este período se aplicó un sistema de engranaje proporcionado mediante ruedas dentadas para perfeccionar los medidores astronómicos [161] que registraban los movimientos de los astros y el paso del tiempo vinculado a ellos.

El tiempo y el espacio podían relacionarse específicamente en el funcionamiento de los sentidos. Todas las teorías griegas sobre la visión se basaban en la hipótesis de que había algún tipo de movimiento entre el ojo y el objeto. Algunos creían, y entre ellos Platón, que los ojos emitían rayos hasta encontrarse con el objeto, debilitándose progresivamente en su trayectoria. Los atomistas, y más tarde los epicúreos, creían que cada objeto emitía pequeñas imágenes de sí mismo que finalmente eran recibidas por los ojos. También señalaban que la visión se debilitaba con la distancia, y suponían que las imágenes sufrían daños a medida que traspasaban la atmósfera. Aristóteles comprendió correctamente las deficiencias de estas teorías, las cuales asignaban al ojo un papel excesivamente activo o pasivo. En *Del alma*, dice

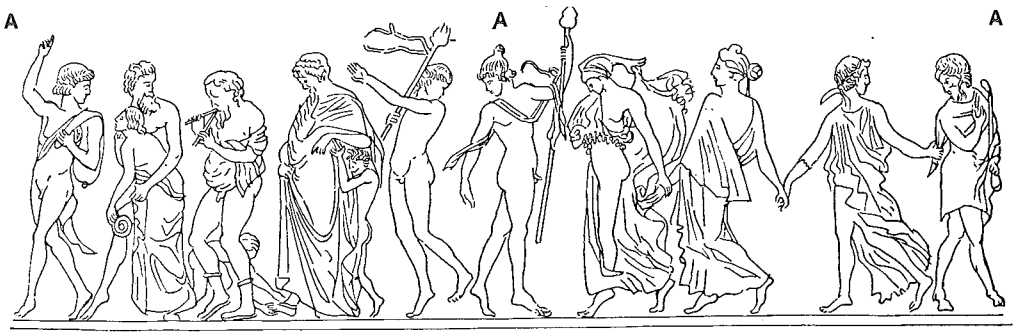


161 Reconstrucción del engranaje de un calculador astronómico helenístico.

que un objeto modifica el aire que le rodea como un sello modifica el lacre; del mismo modo que cuando introducimos algo dentro del agua observamos que la modifica en una amplia distancia a la redonda, aunque en grado decreciente hasta que el proceso se detiene por completo, también el objeto no sólo modifica el aire más próximo que lo rodea, sino progresivamente el aire que se aleja de él hasta que alcanza nuestras sensibles pupilas, que también se sienten afectadas al estar llenas de líquido. Así, Aristóteles se aproxima a la noción moderna de que la visión se basa en la transmisión de ondas a través de un medio. En los *Problemas*, una obra tardía de la escuela aristotélica, se describe más alusivamente la visión como un cono que se proyecta hacia fuera en círculos. Esta afirmación nos conduce a un corolario de la teoría precedente. Todas las ondas procedentes de objetos que están a idéntica distancia y que, por tanto, se disponen en la circunferencia de un círculo del que nosotros somos el centro, tienen que recorrer la misma distancia hasta alcanzarnos y, por consiguiente, llegan a nosotros al mismo tiempo. Las ondas de objetos que se hallan a igual distancia más allá del primer anillo tardarán igualmente más tiempo

en llegar hasta nosotros, etcétera. Desde cualquier punto de vista, se considera que sólo podemos comprender la visión si relacionamos las divisiones espaciales con divisiones temporales. Lo mismo ocurría en el caso del oído. El fenómeno del eco y su retraso temporal habían fascinado a los griegos desde antaño, y gracias a los progresos de la especulación científica, reconocieron la analogía entre este fenómeno y la imagen visual reflejada. Por ello no resulta sorprendente que Aristóteles y su escuela pensaran que el sonido, como la información visual, se transmitía a través de la alteración progresiva de un medio: el aire.

Desgraciadamente, Aristóteles no llegó a demostrar cómo esta teoría tan sofisticada podía influir en el trabajo de los artistas. Sólo pudo hacerlo en el contexto de la idea mucho más elemental de que requiere más tiempo contemplar un objeto grande que uno pequeño porque nuestros ojos han de recorrer su superficie. Como hemos visto en el capítulo anterior, utilizaba esta noción para indicar explícitamente su predilección por las representaciones teatrales de moderada duración e implícitamente su predilección por las obras artísticas de moderado tamaño. Sin duda, nos previene de lo diferente que resulta para nuestra experiencia visual decir que una estatuilla es pequeña y un friso grande. También sugiere la posibilidad de que la contemplación de una obra de arte y la experiencia de una obra literaria sean actividades análogas, y es interesante examinar sus observaciones sobre la organización lineal de las palabras en el pasaje de la *Retórica* al cual nos hemos referido al final del capítulo anterior. El orador, dice Aristóteles, debe utilizar el ritmo, y no el metro, en sus oraciones, pues éste provoca una afectación que le hace sonar menos convincente y además distrae la atención del oyente, obligándole a concentrarse en el elemento recurrente de la frase. Sin embargo, puede utilizarse un tipo de metro. Se trata del peón, que es un pie reversible, - ∪ ∪ ∪ y ∪ ∪ ∪ -, y por tanto puede utilizarse simétricamente al comienzo y al final de una frase, - ∪ ∪ ∪ ... ∪ ∪ ∪ -, permitiendo el uso de una sílaba larga al final, donde Aristóteles señala que es necesario, pues acentúa el final de la frase mejor que un signo de puntuación. Aristóteles estaba particularmente interesado en los inicios y los finales de frase, y debido a esto prefiere una estructura de oraciones "periódica" en lugar de "continua". Pues un período, del cual esta frase representa un ejemplo, compuesta por proposiciones subordinadas en lugar de coordinadas, que comience con un sujeto principal y termine con un verbo principal, es, como señala Aristóteles, una frase con un comienzo y un final claros. No nos sorprende que recomiende la utilización del período, puesto que estas oraciones habían sustituido en gran parte al estilo simple continuo en el siglo V a.C. Sin embargo, es característico que Aristóteles defina los principios subyacentes al período de tal manera que puedan aplicarse sin problemas a otras expresiones artísticas. Particularmente en el contexto de su descripción sobre la naturaleza temporal de la experiencia visual, y de los problemas que ello origina en la percepción de objetos grandes, es evidente que todo lo dicho sobre la ordenación de composiciones literarias podría aplicarse también a la organización de obras de arte de gran tamaño. Como el conocimiento del "período" debió de ser parte

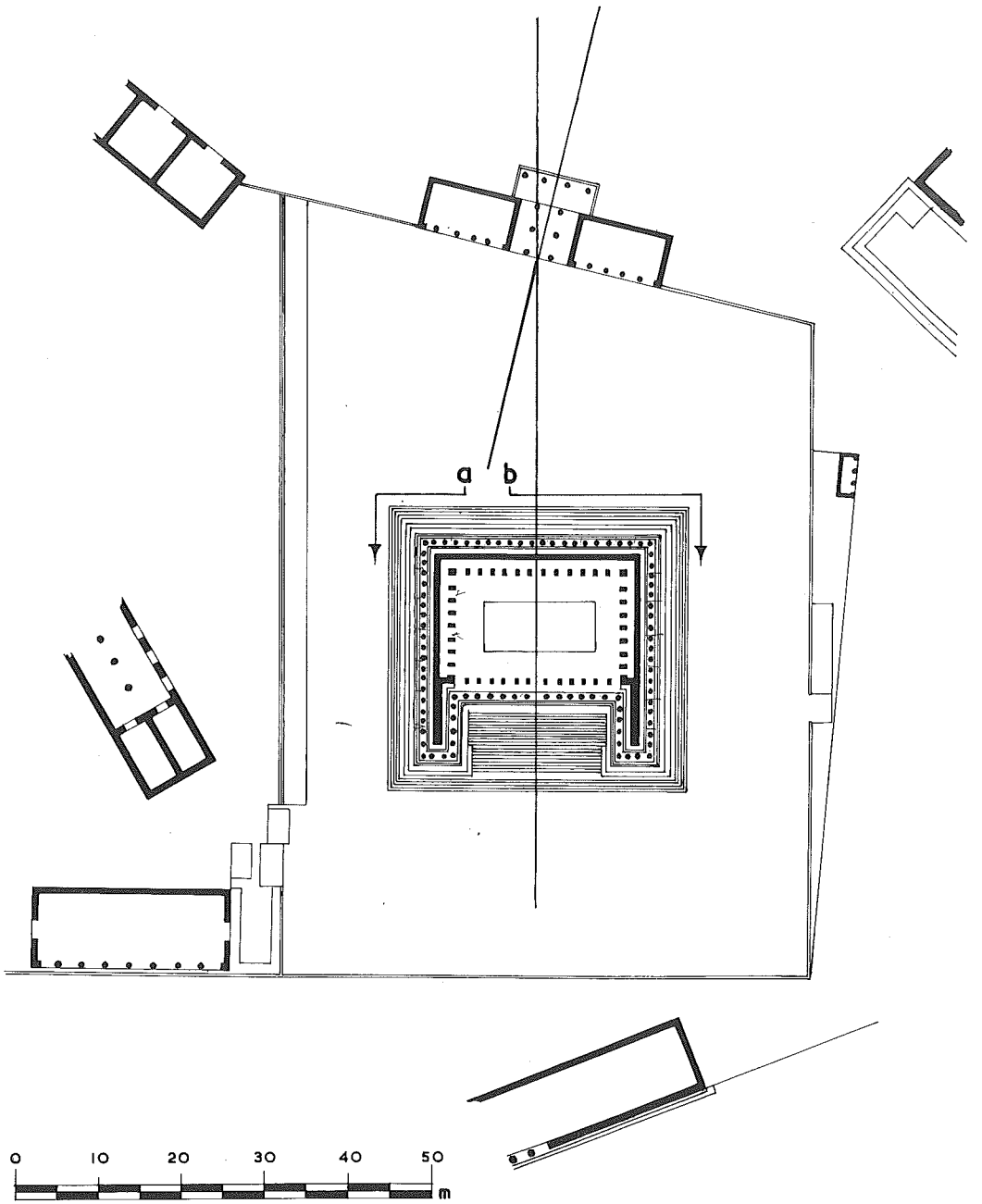


162 Procesión dionisíaca con Sileno, sátiros y ménades. Dibujo procedente de un vaso del siglo II d.C., copia a su vez de un original neoático del siglo I a.C. La letra A indica la posición de las asas en el vaso.

fundamental de cualquier educación literaria, los principios recogidos por Aristóteles debieron de ser ampliamente conocidos.

Tiempo, longitud y distancia

En ningún otro círculo hubo un contacto tan estrecho entre los mundos literario y artístico como en la Atenas del Helenismo tardío, donde se realizaban los relieves neoáticos para la elite cultural de Roma. Ya en el capítulo anterior intentamos vincular en general las nociones de Aristóteles sobre el ritmo y la métrica a los frisos de los vasos neoáticos. Sus observaciones sobre la forma periódica pueden relacionarse con ellas más exactamente. Una de las principales características de estos frisos es que no se comprenden del todo si no se rodea el vaso. Es muy posible que los artistas, influidos por este factor, plasmasen habitualmente danzas procesionales en la decoración de los vasos. El movimiento direccional del espectador halla respuesta en el movimiento direccional de los relieves, como en el ejemplo que reproducimos [162]. La conciencia por parte del artista de la relación espacial entre el espectador y el vaso implica también una conciencia de la relación temporal, pues el espectador emplea cierto tiempo en rodear el mismo. Aristóteles se había dado cuenta de que el intervalo temporal del discurso exigía el uso del peón métrico invertido para marcar el inicio y el final de un período, y vemos que en la ilustración se utiliza de la misma manera el recurso visual y métrico de una figura en posición invertida. El hecho de que el término griego para período, *periodos*, significara originalmente "camino alrededor" o "circuito" pudo haber impulsado, en efecto, la aplicación del recurso literario en la composición escultórica. La utilización de una figura invertida similar bajo las asas del vaso divide a su vez el friso en dos partes. La fluidez de movimiento que unifica todo el friso está dotado, pues, de la misma esmerada articulación que Aristóteles valoraba del período. Si bien la utilización de estos recursos simétricos

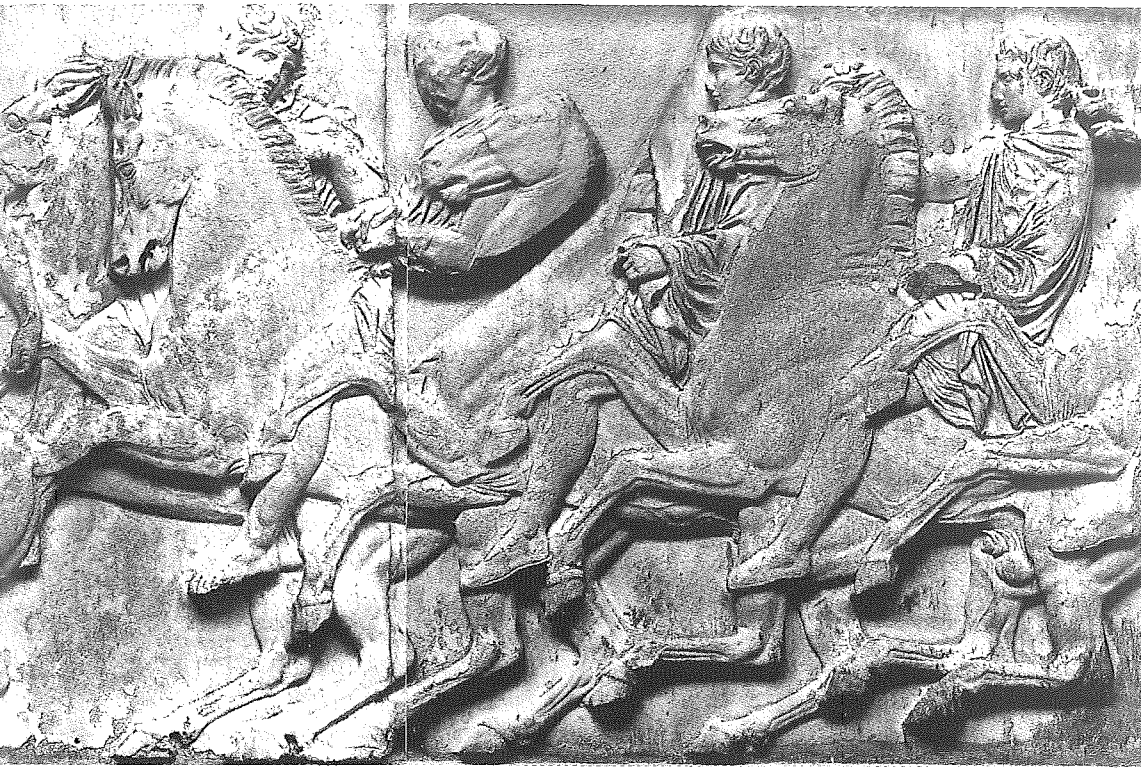


163 Plano del Altar de Zeus, Pérgamo, representando las líneas axiales. (*a*) y (*b*) indican las respectivas posiciones de Atenea y Zeus en el gran friso.

164 Jinetes de la procesión de las Panateneas, pertenecientes al friso del Partenón, Atenas, 447-432 a.C.

para articular la composición recuerda la simetría de muchos frontones y de otras composiciones del siglo V a.C., en estas obras la simetría se empleó como un procedimiento tradicional para imponer coherencia a una escena. En el caso que analizamos, bien al contrario, la simetría se utiliza de un modo más selectivo dentro de un movimiento unidireccional inherentemente asimétrico; y como no se vería más que una pequeña porción del friso en un momento dado, sólo puede entenderse como un medio de conferir articulación a una experiencia temporal y lineal.

Una obra anterior que utiliza dicho recurso con menor precisión es el gran friso del altar de Zeus en Pérgamo. En el mismo, se examina cuidadosamente la relación espacial entre el espectador y el monumento [163]. Se accedía al altar desde su cara posterior, a través de una puerta abierta en un muro que formaba un ángulo oblicuo con el altar. Puede que esto hubiera acarreado cierta confusión, excepto por dos factores. El arquitecto se ha asegurado de que el espectador entre en contacto primero con todo el monumento, porque cuando accede al mismo se sitúa en el punto de unión entre la bisectriz que corta perpendicularmente el lado posterior del altar y el muro oblicuo trasero de cierre. Entonces el espectador observa que el eje de su movimiento y visión, esto es, la bisectriz que corta perpendicularmente la puerta donde él se encuentra, le conduce a un punto próximo al extremo norte del lado oriental del altar, donde las figuras de Zeus y Atenea [86] se contrapesan simétricamente mientras se ocupan de sus enemigos y, debido a su postura inclinada



hacia fuera, inician un movimiento que rodea el altar en dos direcciones. Este movimiento continuaba en la mayor parte de los personajes principales; así en el friso norte, Afrodita, Nix y los Hados se mueven hacia el lado occidental, al igual que Febe, Selene, Helios y Eos en el friso sur, sólo detenidos por el movimiento opuesto de Dioniso y Anfitrite [156] en los salientes de los extremos norte y sur de la fachada occidental. Por tanto, dos tramos de distinta morfología se contrapesan a ambos lados de la escalinata [188]. Hay ritmos secundarios en la composición, pero el recurso "métrico" vuelve a utilizarse acusadamente para indicar al espectador dónde se hallan el principio y el fin. El recurso métrico divide el friso en dos mitades y, utilizando dos personajes masculinos para delimitar una mitad y dos femeninos para delimitar la otra, se sugiere que ambas mitades se necesitan mutuamente para alcanzar la integridad biológica. El contacto entre las esferas intelectual y artística está peor documentado en Pérgamo que en la Atenas del siglo I a.C., si bien parece que Antígono de Caristo escribió con profusión y estuvo activo como escultor en la corte de los Atálidas. Sin embargo, se ha señalado antes que hubo un interés inusitado por el método didáctico y, a causa de ello, Apolodoro utilizó el lenguaje métrico en sus escritos, pues resultaba más fácil de recordar. Siguiendo la misma tendencia, el templo de Cízico se adornó combinando relieves y epigramas. Por tanto, si, como también hemos sugerido, el gran friso del altar de Zeus encerraba una finalidad didáctica, nos sorprendería menos descubrir en él la utilización

de recursos semejantes a los métricos que Aristóteles había recomendado específicamente como instrumentos de la facultad humana del entendimiento.

Los dos frisos que hemos analizado, tanto el ático como el pergameno, revelan cómo los artistas, al darse cuenta de que la percepción de estas obras por los espectadores era de naturaleza lineal, estimularon el perfeccionamiento de recursos específicos para facilitar este proceso. En una obra más antigua, vemos que los escultores responden a la naturaleza del friso de un modo que explotaba más directamente el movimiento lineal del espectador en el espacio y en el tiempo. Se trata del friso del Partenón, el cual representa la procesión en honor de la diosa Atenea en las Panateneas. El relieve carece de toda la artificiosidad que hemos señalado. En su lugar, dos vistas de la misma procesión rodean ininterrumpidamente ambos lados del edificio, desde la esquina suroccidental a la fachada oriental. Se eligió como punto de partida la esquina suroriental porque marca el límite visual del espectador que accede al templo desde los Propileos. La procesión culmina en el centro de la fachada oriental, porque marca el punto situado exactamente sobre la meta final del visitante: la entrada principal del templo. Pero ésta no es la única correspondencia general entre el movimiento del espectador y el de la procesión; el friso también se equipara al movimiento del visitante en tiempo y espacio, pues no se representa la procesión a su paso por un punto concreto. En lugar de ello, las primeras escenas muestran la ordenación de los participantes en el Cerámico, es decir, el primer episodio, que tenía lugar en el punto más lejano a la Acrópolis, mientras que la última escena representa el episodio final en la Acrópolis, esto es, la presentación efectiva de la ofrenda a la diosa. Los grupos de participantes, llenos de movimiento [164], muestran el tránsito procesional durante todo el día y a lo largo del trayecto entre los dos lugares y episodios. Así pues, el avance del espectador, desde el punto donde entra en contacto con el friso hasta el punto de llegada a la puerta del templo, se equipara exactamente al avance de la procesión. El intervalo de tiempo y de movimiento en el espacio ya se había sincronizado de manera aproximada en las composiciones en bandas orientales, pero por primera vez esta sincronización guarda exactos paralelismos con el movimiento del espectador y casi es originada por él. Éste es el primer caso en que una línea espacio-temporal se explota por completo.

El tratamiento de la procesión de las Panateneas en el friso del Partenón es el resultado, por una parte, de la comprensión por parte del diseñador del peculiar problema que un friso largo, el cual no podía ser visto completamente de una vez, planteaba en la percepción; y por otra, de su apreciación de las peculiares características de la procesión. Pues una procesión puede persuadirnos, con mayor facilidad que cualquier otra manifestación artística, de la similitud entre el espacio y el tiempo como dimensiones lineales. Quienquiera que tomase la decisión de representar la procesión de las Panateneas pudo haber influido decisivamente, pues, en la creación del nuevo tratamiento del tiempo y el espacio en el friso del Partenón. Es interesante señalar que la insólita revelación del funcionamiento espacio-temporal en el friso y en la procesión del Partenón es exactamente contemporánea a la

popularización del problema de Aquiles y la tortuga por Zenón. Éste fue además maestro de Pericles, en gran parte responsable de la creación del Partenón.

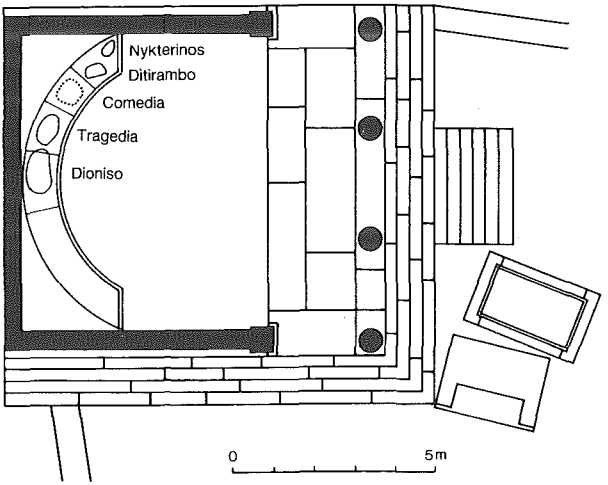
Pese a que no contamos con ejemplos de friso que presenten estas características hasta el friso de Télefo en el altar de Zeus en Pérgamo, tenemos pruebas de cómo, en el siglo III a.C., el espacio y el tiempo podían utilizarse en la iconografía de las procesiones. Ya se ha citado la procesión ptolemaica, probablemente celebrada en el 276 a.C., a propósito de las personificaciones. Si se analiza detalladamente la descripción de la misma, podrá comprenderse totalmente el principio de ordenación de sus distintas partes. Descubrimos alusiones al paso del tiempo tanto en el diseño general de la procesión como en la disposición de sus diferentes fases. La primera parte se dedicó al Lucero del alba y la última al Lucero vespertino, para expresar que la procesión transcurrió de la mañana a la noche. En la parte de la procesión consagrada a Dioniso, una serie de carretas llevaban cuadros vivos que ilustraban las sucesivas escenas de la vida del dios. En este mismo apartado, había representaciones de las Estaciones con sus atributos, que conmemoraban a Dioniso como dios de la regeneración. Este ejemplo del tránsito procesional que señala el paso de las estaciones nos proporciona un vínculo directo con los frisos neoáticos, donde aparecen las Cuatro Estaciones en las comitivas dionisíacas [102]. De hecho, se utilizó el movimiento de la procesión para ilustrar el paso del tiempo en varias y diferentes escalas. La procesión estuvo principalmente destinada a reforzar las pretensiones dinásticas de los Ptolomeos. De ahí que se colocara a Alejandro, que había alzado al primer Ptolomeo sobre sus compañeros, entre los dioses y próximo a la imagen del propio Ptolomeo II. Además, las primeras partes de la procesión se dedicaron a los padres de Ptolomeo. De este modo, se consideraba que la posición del monarca derivaba de su situación en el punto culminante de una secuencia histórica. Los Ptolomeos reforzaron su autoridad dinástica adoptando también el nombre del fundador de la dinastía, Ptolemaios, de tal manera que la misma estirpe parecía regenerarse eternamente. Dioniso era el dios que mejor personificaba la repetición cíclica, pues encarnaba el principio de regeneración en la vendimia anual. Una de las razones que explicaba la asociación de los soberanos helenísticos con Dioniso residía en su deseo de identificarse con el dominio divino de las fuerzas naturales. De ahí la combinación de referencias a la regeneración tanto dionisíaca como dinástica en la procesión ptolemaica. En efecto, esta similitud temática general entre las imágenes dionisíacas y dinásticas, el hecho de que ambas se interesen por la representación de ciclos y secuencias, y la afirmación de que la continuidad subyace al cambio aparente, explican por qué el estudio del tiempo y el desarrollo de la narración se asocian principalmente a ambos contextos. Ocurre lo mismo en el conjunto de escenas de la vida de Dioniso expuestas en la procesión ptolemaica y en el conjunto de escenas sobre la historia de Télefo en el friso de Pérgamo. También se observa en la continuidad de la tradición de representar la vida de Dioniso durante el período Romano y en el desarrollo dentro del mismo de la narración de la vida de Cristo. Naturalmente, fue en el tratamiento de la vida de Cristo, con sus asociaciones tanto dinásticas como dionisíacas, donde se originó la prolongada tradición del arte narrativo europeo.

Los episodios de la vida de Dioniso se plasmaron en la procesión ptolemaica mediante una serie de cuadros vivos; la secuencia dinástica fue ilustrada por esculturas individuales. Platón ya había señalado en *Critias* cómo una dinastía podía utilizar las series de retratos escultóricos para documentar su ascendencia divina: las imágenes de los reyes de la Atlántida rodeaban el gran templo de Poseidón en la isla. Al igual que Heródoto, Platón sabía de la existencia de tales esculturas en el antiguo Egipto, y los ejemplos egipcios debieron de influir en los Ptolomeos. Para sorpresa nuestra, apareció en suelo griego una práctica similar casi contemporáneamente a la realización de *Critias.* Poco después del 369 a.C., se construyó en Delfos un pedestal semicircular que soportaba una serie de estatuas de los primitivos reyes y reinas de Argos. Parece que las estatuas fueron colocadas solamente en el lado izquierdo de la exedra y dispuestas en orden cronológico de derecha a izquierda. Aunque el próposito del monumento fuese la glorificación de Argos más que de la dinastía, la cual por entonces había desaparecido, revela que ya en esta época una fila de estatuas podía sugerir una secuencia cronológica. Pues, si bien los monumentos existentes en Delfos incluían grupos escultóricos, éstos reunían a los héroes de un momento determinado. El monumento argivo representa el primer ejemplo de cómo una línea de esculturas adquiere valor temporal; además se construyó poco antes de que Aristóteles hiciera hincapié en los problemas temporales que acarreaba la contemplación de objetos de gran tamaño. Las dinastías contemporáneas recogieron muy pronto esta idea. También en Delfos y en la década del 330 a.C., Daoco de Tesalia colocó nueve estatuas sobre un pedestal largo y rectilíneo para representar su árbol genealógico [8]. En Olimpia, Filipo de Macedonia construyó un templo circular, el Filipeo, con una estatua de sí mismo en el centro y otras de sus padres a la derecha, y de su esposa y su hijo Alejandro a la izquierda. En Delos y durante el siglo III a.C., se colocó frente a un amplio pórtico un conjunto aún más voluminoso, compuesto por unas veintiuna estatuas de los antepasados de Antígono Gónatas, quien por entonces era rey de Macedonia. Al parecer, la primera estatua a la izquierda era más alta que el resto, a juzgar por el tamaño de sus pies, y por tanto probablemente representaba al fundador divino de la familia, haciéndonos pensar que la serie cronológica corría de izquierda a derecha como en el grupo del Filipeo. Éste era, según parece, el modo normal de "leer" un grupo cuando no podía predecirse el movimiento del espectador. Pues, como ocurre con los dos monumentos de Delfos, cuando el movimiento normal del espectador seguía longitudinalmente un camino procesional de derecha a izquierda, las estatuas se sucedían cronológicamente en la misma dirección.

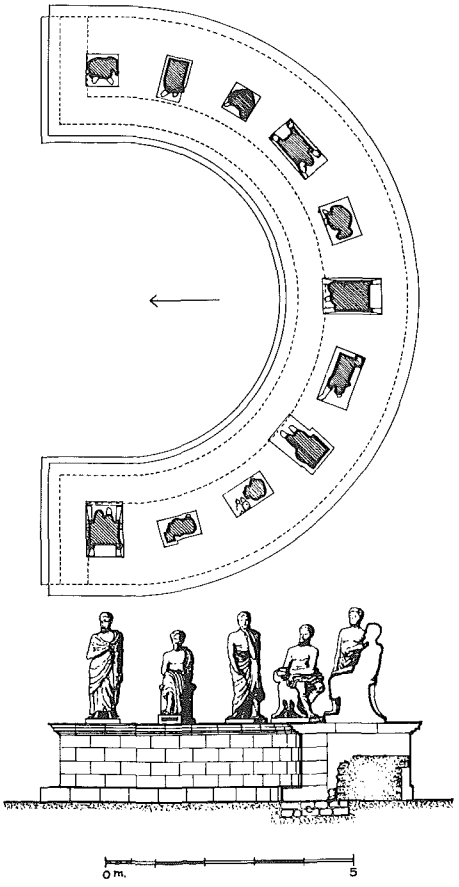
El monumento argivo de Delfos se caracteriza por tener forma de hemiciclo, respondiendo evidentemente a la dedicación argiva más antigua del lado opuesto. Como varios grupos helenísticos se disponen en semicírculos, merece la pena preguntarnos sobre la función de esta forma. Entre otros aspectos, esta ordenación de las figuras se diferencia de un grupo en línea recta en el cual el espectador advierte perfectamente que está contemplando un grupo, y no un conjunto de estatuas individuales que probablemente correrían en series contiguas. En términos aristoté-

licos, propiciaba una disposición "periódica" en lugar de "continua", con un principio y un final claros. Otro punto importante es que el espectador puede permanecer quieto y disfrutar de una relación igual de próxima con cada estatua, mientras que si todas estuviesen colocadas en línea recta, tendría que avanzar longitudinalmente para contemplar cada estatua por separado. Desde luego, este último aspecto subraya los inconvenientes de una disposición semicircular para grupos en los cuales el movimiento del espectador estuviera destinado a reflejar el paso del tiempo. Por ello no sorprende que, tras el monumento semicircular de los reyes argivos, cuya disposición se subordinó al contrapeso de la exedra más antigua que cortaba el sendero, en los sucesivos grupos se prefiriese la línea recta. Por el contrario, el hemiciclo se utilizó donde resultaba más apropiado, esto es, para grupos en los que no se buscaban distinciones temporales. Éste es el caso de Tasos, donde un pequeño edificio de principios del siglo III a.C. [165] contenía un podio curvilíneo sobre el cual fueron colocadas estatuas de Dioniso y personificaciones de los diferentes tipos de representación teatral, la Tragedia, la Comedia, el Ditirambo y el Nykterinos. Se han perdido cuatro estatuas del grupo; posiblemente representasen personificaciones similares a éstas. A finales del siglo III a.C., se erigió un semicírculo completo con filósofos y poetas, rodeando probablemente una estatua de Dioniso, en el Serapeo de Menfis [166]. Conservamos las estatuas que componían la obra, pese a la imposibilidad de identificar alguna de ellas, y aunque cronológicamente iban desde Homero hasta el casi contemporáneo Demetrio de Falero, parece que en ningún caso se prestó atención a la secuencia cronológica. Es posible que un grupo similar adornara el Serapeo de Alejandría, y tanto éste como el de Menfis pudieron haber inspirado el agrupamiento semicircular de los Siete Sabios que aparece representado en varios mosaicos romanos [167]. Parece que en todos estos grupos se persuade al espectador para que olvide los factores temporales cuando está enfrente del hemiciclo, del mismo modo que se esperaba que fuese consciente de ellos cuando avanzaba a lo largo de los grupos rectilíneos anteriormente citados.

Una característica que diferencia al grupo de Tasos con respecto a los de Delfos y Menfis es la disposición en arco del primero de ellos, lo cual está bastante lejos de ser un semicírculo completo. Ello quiere decir que el centro del círculo, de cuya circunferencia el arco, si se rebaja, es una sección aproximada, se halla considerablemente desplazado del grupo. Este factor debe relacionarse con la situación del espectador habitual, pues el grupo de Tasos es el único que aparece en una especie de templo donde, probablemente, el espectador no podía acercarse excesivamente al grupo. Esta diferencia llama nuestra atención sobre el principal factor que rige el diseño de estos grupos, esto es, la relación visual entre el espectador y las estatuas individuales. La ordenación curvada tiene como función primordial permitir que las estatuas se encuentren a la misma distancia del espectador. Con ello se criticaba la teoría griega de la visión, pues las diferencias de distancia implicaban no sólo que algunas figuras fuesen más grandes y se definiesen más claramente que otras, sino también que no podía sincronizarse la experiencia visual; todas las teorías griegas



165 Plano del santuario de Dioniso, Tasos, *c.* 300-275 a.C.

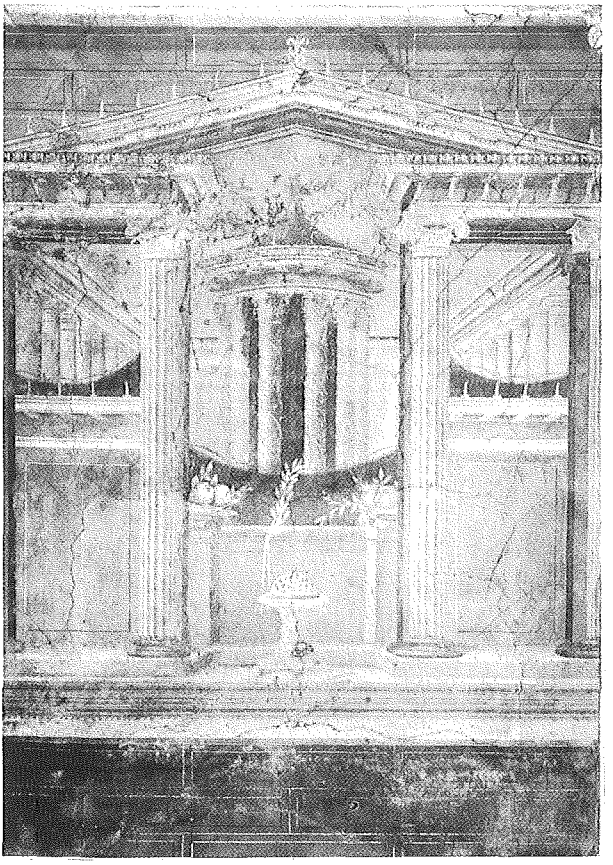


166 Reconstrucción del grupo de filósofos y poetas del Serapeo, Menfis, primera mitad del siglo III a.C.

167 Los siete sabios. Mosaico romano del siglo I a.C.; posible reproducción de una composición helenística.

-tanto si los rayos partían del ojo, como si eran emitidos por el objeto o si se creía que éste modificaba progresivamente el medio hasta llegar al ojo- daban por sentado que había movimiento entre el ojo y el objeto y que se empleaba cierto tiempo en la percepción.

La estatua central del grupo de Tasos, y probablemente también en Menfis, era el dios Dioniso; ambos se vinculan al mundo teatral. *Theatron* significa "lugar para ver" y hay pruebas de que el teatro fue un lugar destinado al estudio de los principios de percepción visual. La escenografía o pintura de decorados, que según Aristóteles fue introducida por Sófocles, llegó a utilizarse como término habitual para la perspectiva. Como nos cuenta Vitruvio, el arquitecto utiliza *ichnographia* (planos de planta), *orthographia* (alzados) y *scaenographia* (perspectivas). Según él, la última se caracteriza por representar edificios con sus lados en disminución y con todas las líneas respondiendo a un "punto central", una expresión que puede o no referirse al punto de fuga del Renacimiento. Sin duda, el desarrollo de la perspecti-



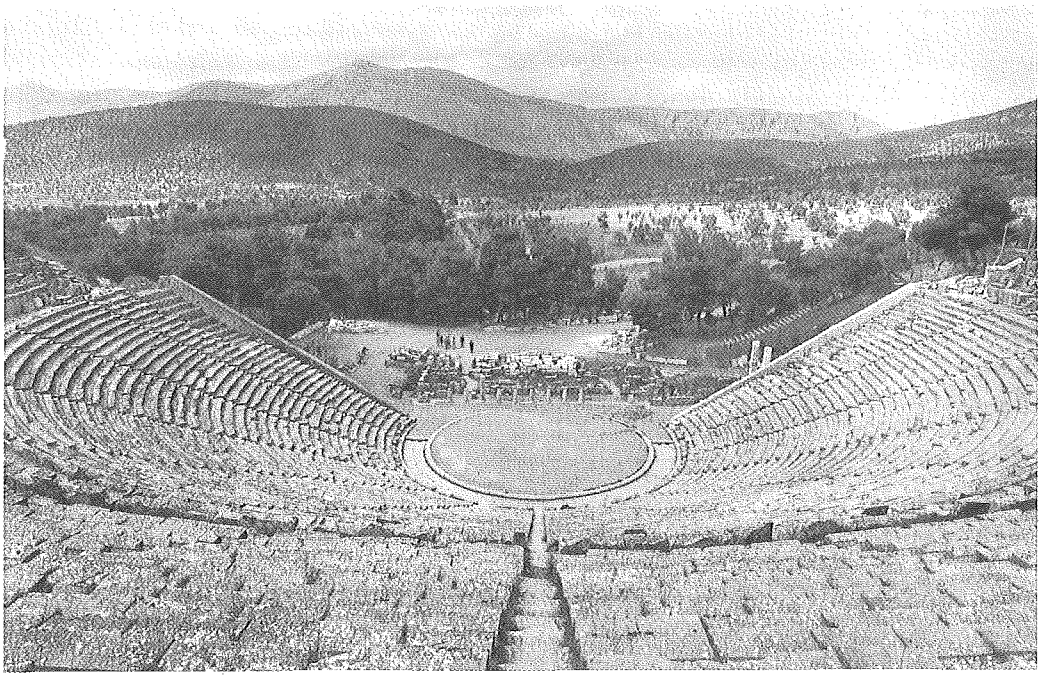
168 Perspectiva de una pintura mural romana de Boscoreale, siglo I a.C.

va coincide con el apogeo del teatro antiguo en los siglos V y IV a.C., y los ejemplos más llamativos de perspectiva antigua son las decoraciones murales en la Italia del siglo I a.C. [168], las cuales en su mayoría posiblemente derivaban de escenografías. Aún quedan dudas sobre si se utilizó un completo sistema de perspectiva lineal durante la Antigüedad, pero indudablemente cualquier sistema exigiría el examen de la posición del espectador, pues hemos sugerido su evidencia en los grupos semicirculares.

Sonido y espacio en el teatro

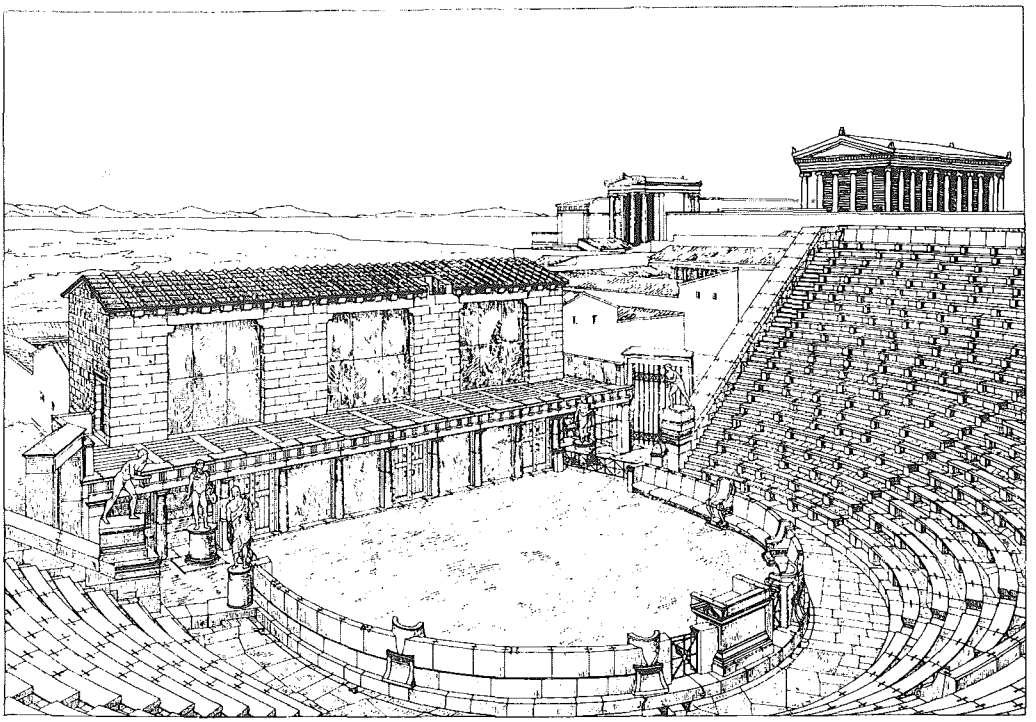
Si bien carecemos de documentos antiguos que recojan la relación entre estos grupos y la ciencia óptica, no ocurre lo mismo con la relación entre el diseño teatral y la ciencia acústica. Vitruvio describe detalladamente el modo correcto de diseñar y equipar los teatros. El teatro griego, tal como fue constituido en el

siglo IV a.C. y descrito más tarde por Vitruvio, constaba básicamente de un auditorio empinado y curvilíneo, el cual rodeaba algo más de la mitad del círculo de la *orchē-stra* o área de danza, con la *skēnē*, combinación de decorado y escenario, en la tangente de la parte abierta del círculo. El teatro de Dioniso en Atenas fue paulatinamente perfeccionado hasta adquirir esta forma a mediados del siglo IV a.C. y el teatro de Epidauro [169], recién construido por Policleto el Joven en esa fecha, incluye todas estas características. La forma circular de la orquesta equivalía a la forma circular de la primitiva danza ditirámbica en honor de Dioniso. La forma de esta orquesta influyó obviamente en la morfología del auditorio. Con todo, pese a la indudable coherencia entre la forma del área de baile y del auditorio y pese a que la disposición circular proporcionaba una excelente visibilidad a todos los espectadores, Vitruvio no explica la morfología del teatro griego teniendo en cuenta estas propiedades. Creía que los principales argumentos eran acústicos. Según su descripción, los antiguos arquitectos advirtieron que el sonido se proyectaba en forma de círculos, como las ondas alrededor de una piedra cuando penetra en el agua, con la diferencia de que los anillos aumentan a medida que se proyectan en el aire. "Por tanto, los antiguos arquitectos, siguiendo (en sus investigaciones) los senderos de la naturaleza, hicieron que las pendientes de sus teatros imitaran el sonido creciente."



169 Teatro griego, Epidauro, comenzado *c.* 350 a.C.

Vitruvio se refiere aquí a un anexo de la teoría de Aristóteles sobre la acústica, la misma que Plutarco atribuyó a los estoicos, esto es, que el sonido se proyecta esféricamente desde su origen. El hecho de que afirme rotundamente que se trataba de la teoría de los arquitectos antiguos da casi por sentado que Vitruvio está refiriéndose a una tradición oral o escrita asociada al diseño teatral. Los asientos se diseñaron con forma de círculos concéntricos para asegurar que cualquier voz procedente de la escena fuese recibida del modo más efectivo y a la máxima intensidad posible a cualquier distancia. Considerando que el período de desarrollo del teatro griego entre los años 450 y 300 a.C. coincide con la máxima concentración de la representación teatral en las letras y en la música, en detrimento de la danza, la creencia en el protagonismo de los argumentos acústicos parece muy oportuna. También puede considerarse que la evolución posterior del teatro hasta la época romana refleja la aplicación cada vez más rigurosa de la teoría acústica, pues los primeros teatros griegos presentan con frecuencia una pendiente que aumenta de tamaño hasta alcanzar la cima, mientras que principalmente los teatros tardohelenísticos y romanos [170] siguen con exactitud las normas de Vitruvio, de manera que si trazáramos una línea que partiese del frente de la grada más baja y llegara a la grada más elevada, aquélla tocaría todas las restantes. Además, sólo en los últimos teatros se consideró que los sonidos más importantes pro-

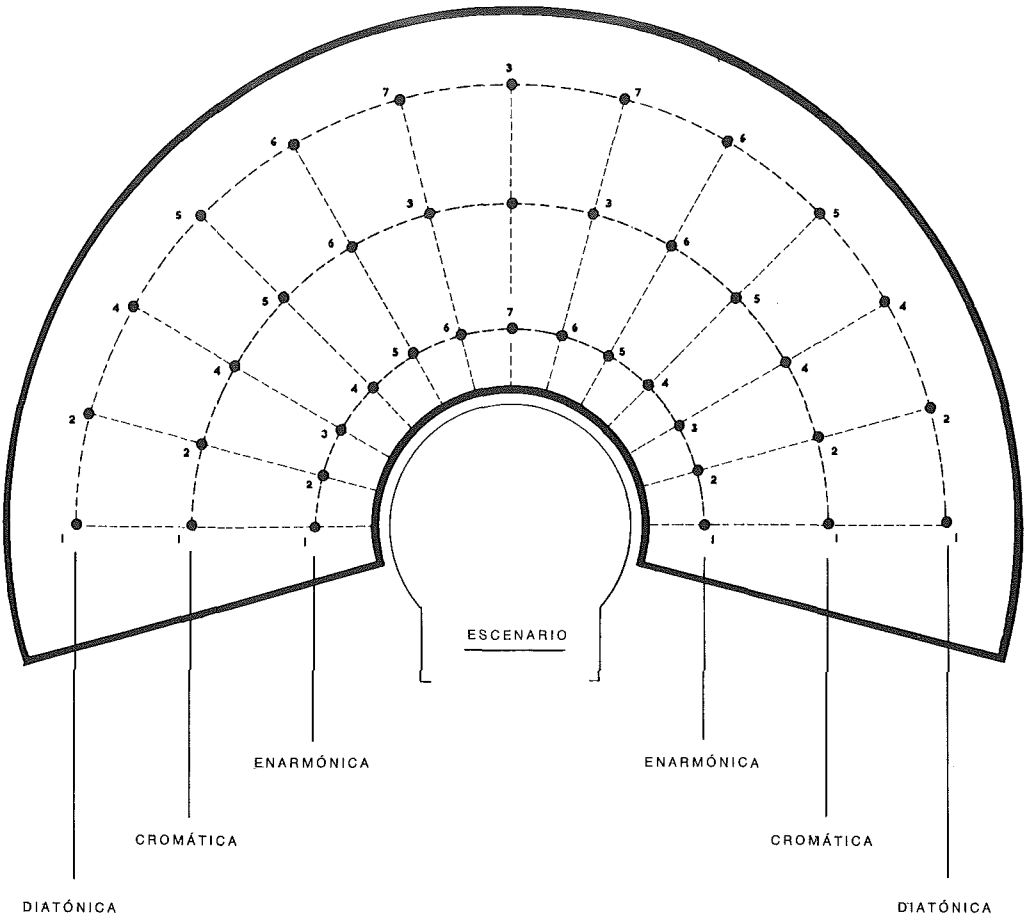


170 Reconstrucción del teatro helenístico de Priene, comenzado en el siglo II a.C.

cedían del escenario; a consecuencia de esto, el propio escenario llegó a cortar transversalmente la orquesta y se alargó o acortó la sección de gradas que se extendía más allá del semicírculo, hasta alcanzar la perfección del teatro romano tal como la describe Vitruvio, con el escenario formando el diámetro de un auditorio semicircular. Los actores estarían, pues, en el centro de los anillos que constituyen las gradas.

Vitruvio ofrece más pruebas de cómo los arquitectos del teatro griego tuvieron en cuenta el sonido en su prolongado análisis del uso de vasos musicales en el teatro. Describe de qué manera en el auditorio de los teatros griegos podían colocarse vasos afinados en determinadas notas para captar y amplificar la música. Debían colocarse sobre los asientos en tres filas diferentes y en intervalos regulares. Generalmente, las notas más altas de la octava se colocarían en las esquinas e irían bajando de tono a medida que se aproximaran al centro. La fila inferior estaría afinada en la escala enarmónica, la central en la escala cromática y la superior en la escala diatónica. Gracias a nuestros conocimientos de la teoría musical griega, creemos que todo este sistema proporcionaba un comentario musical de la morfología del teatro. Probablemente esta ordenación de las notas, con las graves en el centro y las agudas en las esquinas, se destinaba a relacionar la distancia variable del escenario y la de cada vaso. La distancia entre éstos y el escenario aumentaría progresivamente de las esquinas al centro. Es posible que esto nos parezca irrelevante, pero los griegos estaban fascinados por la relación entre el tono de una nota y la longitud de una cuerda y describían sus notas teniendo en cuenta la longitud de las cuerdas de la lira, de modo que para ellos la cuerda "más alta" o "más larga" originaba la nota "más alta" y por tanto la más grave desde nuestro punto de vista, y debieron de pensar naturalmente que la progresiva longitud de la distancia entre el vaso y el escenario tendía a favorecer las notas más graves.

Comprenderemos mejor el modo en que se medían estas distancias con el uso de un diagrama [171]. Éste revela que en el teatro griego el área central del escenario, utilizado para las actuaciones, estaba en realidad más próxima a las esquinas del auditorio y más alejada del centro. El hecho de que esto se traduzca con exactitud en los vasos de la primera fila quizá explique por qué es la única fila completamente lógica, con la nota más grave en el centro. Pese a la aplicación del mismo principio en las filas superiores, donde disminuye esta distancia, las notas más próximas al centro pertenecen a la zona media de la escala en lugar de pertenecer a la parte más baja. Si tenemos en cuenta la diferente posición de las tres filas de vasos, probablemente nos expliquemos también por qué la escala enarmónica estaba en la fila inferior, la cromática en la central y la diatónica en la superior. La escala enarmónica opera en los intervalos más cortos, esto es, en los cuartos de tono, la cromática en los semitonos y la diatónica en los intervalos más largos, esto es, los tonos. En el diagrama vemos que los intervalos físicos entre los vasos también aumentarían de la escala enarmónica a la diatónica; los intervalos entre los vasos equivalen al tipo de intervalo musical apropiado para cada escala. Un segundo argumento podría ser que la colocación de las diferentes escalas también respondía apropiadamente a la parte del público que se sentaba entre ellas. En general, el público más culto ocu-



171 Plano representando la disposición de los vasos musicales en un teatro griego, según Vitruvio. Las notas se numeran de la más aguda (*1*) a la más grave (*7*).

paría las gradas inferiores del teatro y el público menos culto las superiores. De este modo, la escala enarmónica, que Vitruvio caracterizaba por su "seriedad y distinguida autoridad", se situaría entre los sacerdotes y los notables, mientras que la escala diatónica, "sencilla y natural", se situaría en el área ocupada por el pueblo llano.

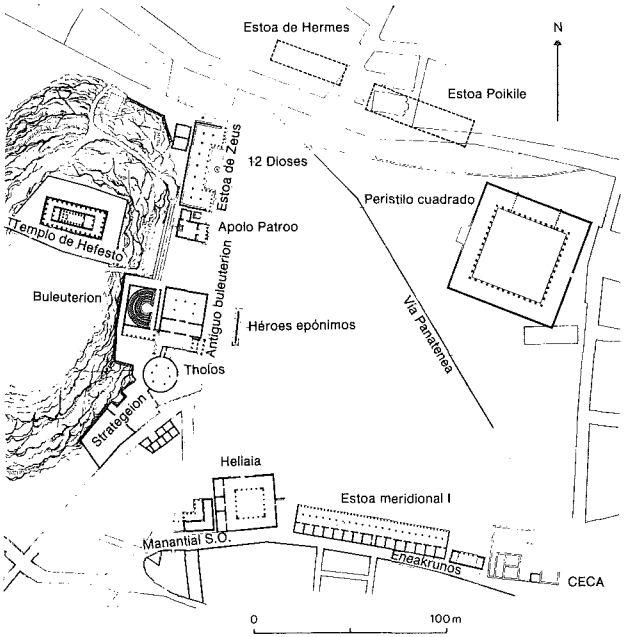
Descubrimos más pruebas de cómo los griegos relacionaban la distancia lineal con las notas musicales en otro pasaje de Vitruvio, al comienzo del libro sexto de *De Architectura*. En él explica que los habitantes del norte de Italia solían tener voz grave, y aquellos que vivían al sur, hasta llegar al ecuador, solían tener voz aguda. Ello se debe, según Vitruvio, a que la Tierra y los cielos se relacionan tanto que los

habitantes del ecuador están más próximos al cielo y los del polo norte más alejados de él. Así pues, la relación entre la superficie terrestre y el cielo se parece a un instrumento musical de forma aproximadamente triangular. Del mismo modo que las cuerdas largas producen notas graves y las cuerdas cortas notas agudas, los habitantes de las posiciones correspondientes poseen voces agudas o graves. La teoría subyacente a las relaciones musicales de las distancias es igual que la teoría aplicada al diseño teatral.

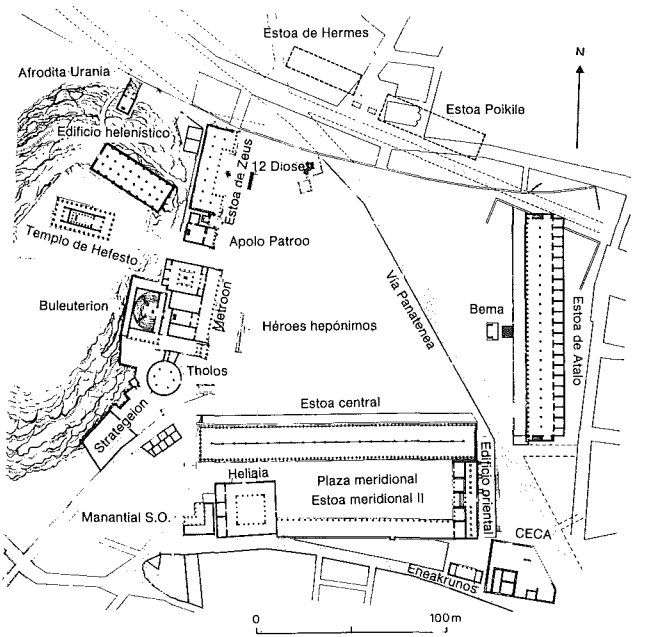
Desgraciadamente no sabemos cuándo se formularon estas ideas recogidas por Vitruvio. Carecemos de pruebas fiables sobre el uso de vasos musicales en los teatros. Sin embargo, el hecho de que Vitruvio afirme que estos vasos fueron traídos a Roma por Mummio tras haber saqueado Corinto en el 146 a.C. sugiere que los vasos se utilizaron, sin duda alguna, en el período Helenístico. Al parecer, el fundamento de las relaciones entre la distancia y la música se remite a Pitágoras, expresándose primero en la teoría pitagórica de la armonía celestial, según la cual cada planeta emitía un sonido distinto en proporción a su distancia de la Tierra, pero la habilidad de Vitruvio para vincular la ciencia, la geografía y el arte es mucho más característica de su propia época.

Geometría, geografía y espacio

Todas las teorías descritas hasta ahora esconden un mismo concepto, el de unas líneas imaginarias que se extienden entre los objetos, o entre las personas y los objetos. Desde los albores de la medición, se había imaginado la existencia de líneas entre los objetos, y toda la ciencia de la geometría se había asentado sobre estas líneas imaginarias. Con la enorme expansión de la medición y de la geometría durante el período Helenístico, llegó a reconocerse que la línea imaginaria era un componente básico para conceptualizar gran parte de la realidad. Las ciencias que se ocupaban de la vista y el oído, la perspectiva y la acústica, imaginaron un contacto lineal entre el hombre y su entorno y la aplicación de esta hipótesis influyó decisivamente en la evolución artística. Especialmente Arquímedes postuló en su obra la existencia de complejas redes de líneas que facilitaban el estudio de figuras tridimensionales sólidas tales como cilindros, esferas y conos. Esta geometría del espacio permitió a científicos como Eratóstenes imaginar claramente el mundo como una esfera del tamaño correcto e indudablemente subdividida en líneas horizontales y verticales, de modo que pudo realizarse una proyección plana del mundo conocido utilizando líneas de longitud y latitud [160]. La aplicación combinada de la geometría del espacio y de la teoría perspectiva permitió a astrónomos como Aristarco emprender cálculos del tamaño y de la distancia de los astros e incluso trazar sus órbitas en complejas líneas curvas; aunque la persistencia de la concepción geocéntrica impidió el progreso de esta disciplina. Gracias a la importancia de estos avances, el hombre instruido –y la educación general progresó extremadamente en esta época– no sólo concibió la superficie de la Tierra y la de



172 Plano del ágora ateniense a finales del siglo IV a.C.

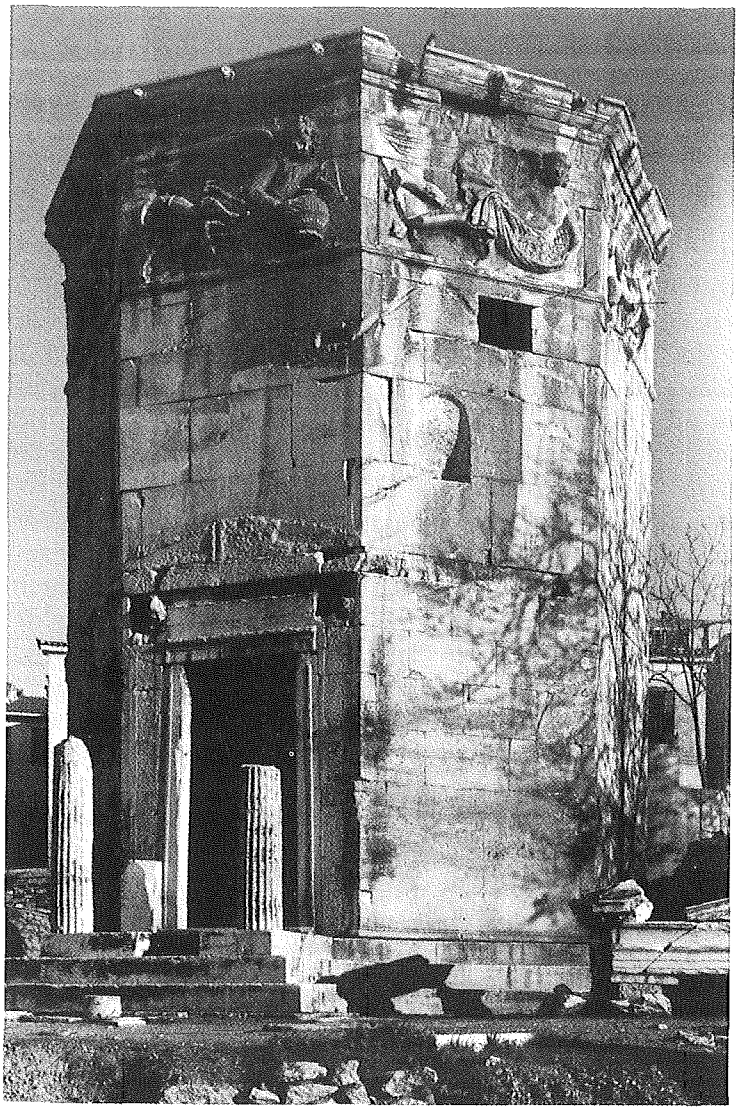


173 Plano del ágora ateniense tras la remodelación helenística del siglo II a.C.

cualquier otro sólido que deseara conocer cubiertas por una red de líneas, sino que incluso proyectó líneas rectas y curvas en el vacío.

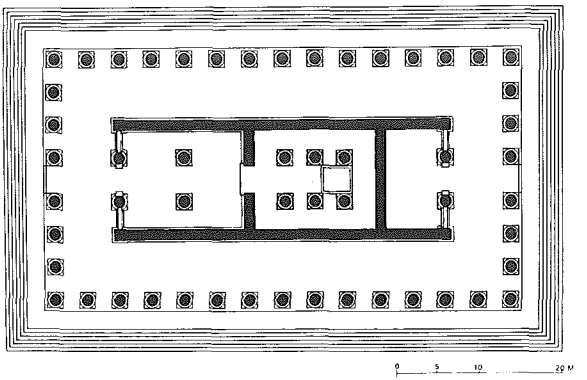
El progresivo conocimiento de estas líneas conceptuales influyó en el arte de distinta forma. Algunos ejemplos a gran escala, como la planificación arquitectónica, se observan en el ágora de Atenas [172-173]. En el siglo II a.C. se construyeron dos estoas paralelas en el lado sur del centro de la ciudad, que tradicionalmente era un espacio abierto. Sorprendentemente se orientaron, a diferencia de los edificios construidos en la zona, exactamente en el eje este-oeste. En la misma época, en el 150 a.C., Átalo II construyó dos grandes estoas de dos pisos, los cuales corrían exactamente de norte a sur en el lado oriental del ágora. Desde la época primitiva se habían construido templos individuales orientados aproximadamente de este a oeste y, en efecto, ciudades enteras como Priene, o ampliaciones urbanas de los siglos V y IV a.C., habían sido trazadas con sus calles, y por consiguiente con sus edificios, orientados según los puntos cardinales. No obstante, la destrucción en Atenas del centro urbano más célebre del mundo antiguo y la imposición de un principio nuevo y opuesto, revela el reciente conocimiento del sistema de geometría aplicada a la geografía. La naturaleza transitoria de este principio nos la revela el hecho de que los edificios importantes del ágora romana en Atenas regresaran al tradicional plano irregular. La construcción, un siglo después de la Estoa de Átalo, de la Torre de los Vientos [174] dentro del área que se convertiría en el ágora romana, vincula directamente los progresos de la ciencia helenística a la actividad arquitectónica en Atenas. Este edificio tenía forma octogonal, con sus ocho lados alineados en los cuatro puntos cardinales y en los cuatro puntos intermedios, desde donde se suponía que soplaban los principales vientos. Por consiguiente, cada lado se decoró con un relieve que representaba el viento dominante, y una veleta en forma de tritón encima de cada uno de ellos señalaba con un indicador la figura del viento cuando éste soplaba. También se labraron relojes de sol en las fachadas principales del edificio y en su interior había una clepsidra. De este modo, los ciudadanos podían orientarse en el espacio y en el tiempo utilizando este edificio. La arquitectura, la escultura y la nueva ciencia estaban perfectamente integradas.

Si puede relacionarse la reorganización del ágora ateniense con el desarrollo de la técnica del trazado de líneas de latitud y longitud destinada a organizar la superficie terrestre y registrar el conocimiento geográfico, no nos sorprende que en la misma época se implantara progresivamente una retícula de líneas similar a ésta en los edificios y en sus entornos. Hemos señalado anteriormente que los planos de los templos construidos en el siglo IV a.C. tendieron a la regularidad. El templo de Atenea Polias en Priene [117], por ejemplo, emplea una unidad estándar de tres pies para determinar el tamaño de las losas del pavimento, del espacio entre las columnas, de la disposición de los muros de la cella y de otros elementos del edificio. Sin embargo, aún quedaba un área en la cual los arquitectos no habían alcanzado la completa regularidad. Como en los edificios precedentes, todos los templos construidos en torno al 300 a.C., tales como el templo de Ártemis en Sardes o el Didimeo de Mileto, revelan una falta de correspondencia entre las columnas o



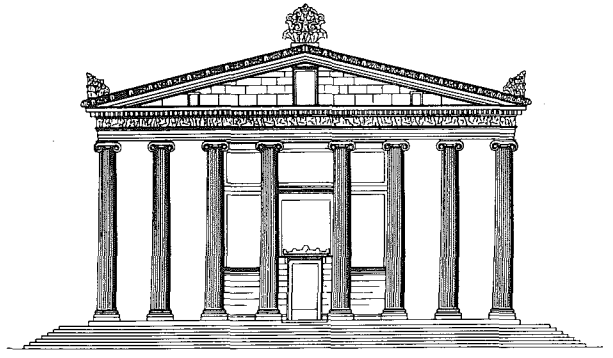
174 Torre de los Vientos, Atenas, *c.* 40 a.C.

pilastras del interior de la cella y las filas de columnas del exterior. Al parecer, los arquitectos no se veían forzados a alcanzar esta correspondencia, porque los elementos implicados en ella nunca se veían al mismo tiempo. Sólo cuando el arquitecto comenzó a concebir su planta en términos de líneas "conceptuales" que vinculaban el interior y exterior, es lógico que comenzara a relacionar recíprocamente los elementos interiores y exteriores. El primer ejemplo donde parece que se aplicó este principio fue el templo de Ártemis Leukophryene en Magnesia del Meandro, construido por Hermógenes a fines del siglo II a.C. [175]. Todas las columnas



175 Plano del templo de Ártemis Leukophryene, Magnesia del Meandro, mediados del siglo II a.C.

interiores se presentan alineadas con las dos columnas centrales de las fachadas, mientras que la mitad de ellas también están alineadas con las columnas laterales. Vitruvio documenta la obsesión de Hérmogenes por la lógica geométrica; así, nos cuenta que rechazó completamente el orden dórico por el inevitable desajuste entre el triglifo y la metopa en las esquinas del friso. En el templo de Ártemis Leukophryene abundan las proporciones geométricas simples. Pero dos rasgos confirman especialmente la aplicación de un armazón de líneas conceptuales por Hermógenes. Si bien las dimensiones de la plataforma y de la cella del templo permitirían la colocación de dos filas de columnas en el exterior, en realidad sólo se construyó un anillo exterior de columnas, dejando así un amplio espacio entre éste y la cella. Esta disposición, denominada pseudodíptera, se había utilizado ocasionalmente con anterioridad, como en el templo G de Selinonte (siglo VI a.C.) y en el templo de Ártemis en Sardes, pero ningún templo antiguo ofrece una sensación de espacio tan convincente alrededor de la cella. Queda claro, en efecto, que la capacidad del artista y del espectador para imaginar que las líneas conceptuales cruzaban el vacío y unían los objetos correspondientes les permitió, finalmente, concebir el espacio como un volumen ordenado y tridimensional. Del mismo modo, los tres



176 Alzado del templo de Ártemis Leukophryene, Magnesia del Meandro.

grandes vanos que Hermógenes perforó en los tímpanos de su templo [176], quizá con vistas a aligerar el peso de los arquitrabes que había debajo de ellos, probablemente se hubieran considerado inaceptables en el pasado, porque parecerían destruir la cualidad de sólido recipiente de la cubierta; puede que ahora el espectador imaginase con más facilidad que la línea del muro continuaba conceptualmente a través del vano y podría aprobar la innovación del muro interrumpido.

Nos resulta muy difícil imaginar el esfuerzo imaginativo que debió derrocharse la primera vez que se horadaron ventanas en los muros. Los orígenes rituales y funcionales de los muros como barreras y superficies para delimitar el espacio implican que el hombre no podía aceptar más vano que el de la puerta indispensable si comprendía que este vano seguía sin modificar la función contenedora del muro. Naturalmente, las ventanas, que antes sólo aparecen raramente en los edificios monumentales griegos, ahora comienzan a aparecer con regularidad. El Eclesiasterio o Sala de Asambleas de Priene, construido en el 200 a.C., tenía una amplia ventana en forma de arco y fue una de las primeras construcciones que introdujeron el arco. Veinte años más tarde, el Buleuterion de Mileto posee toda una hilera de ventanas a gran escala [75]. Además, el muro del Buleuterion representa uno de los primeros ejemplos del empleo extendido de medias columnas. Así como los muros se abrían por medio de ventanas, las columnatas podían cerrarse tabicando intercolumnios. Éstas son innovaciones sorprendentes de la arquitectura griega, donde la columna y el muro se habían mantenido inalterados desde la invención de la arquitectura realizada en piedra. Hasta el momento, los arquitectos solían pensar directamente en columnas y muros cuando planificaban sus edificios. Ahora, en el siglo II a.C., parece que los arquitectos empezaron a diseñar sus edificios primero como una disposición geométrica de líneas. Las formas arquitectónicas llegaron, pues, a convertirse en elementos secundarios en lugar de primordiales, y el diseñador pudo tratarlos con mayor flexibilidad. Sólo gracias a esta suposición puede explicarse que las columnas que antes eran exentas se unan ahora entre sí mediante muros o rejas pequeñas como, por ejemplo, en las entradas del templo de Hermógenes en Magnesia o que la sección de las columnas esquinadas tenga ahora forma de corazón, como en el gimnasio de Mileto, expresando con claridad la unión de las dos líneas en un ángulo recto. Ambos progresos pudieron resultar de la hábil superposición de columnas en una red de líneas por parte del arquitecto. Es curioso que guarde un paralelismo exacto con la transformación de los estilos arquitectónicos durante el Renacimiento, cuando Alberti deja de utilizar las formas puras del muro y de la columna por Brunelleschi en favor de pilares y medias columnas adosados al muro, y sabemos gracias a su tratado *De Re Aedificatoria* que Alberti estaba especialmente orgulloso de sus *lineamenta* o líneas conceptuales, fundamento de todos sus diseños. Aunque no estemos seguros de la importancia de la geometría lineal en la práctica arquitectónica del siglo II a.C., un cambio como éste podría explicar al mismo tiempo la reciente racionalización de los proyectos a gran escala y la afición por un nuevo léxico de detalles arquitectónicos.

El dominio del vacío representa una de las principales características de la nueva arquitectura. De hecho, el vacío adquiere dimensiones y se convierte en espacio.

No resulta fácil interpretar los templos anteriores a la época de Hermógenes en términos de volúmenes mensurables y conmensurables. De nuevo el ágora ateniense ejemplifica la nueva concepción del vacío. En el período Tardohelenístico se trazó un jardín alrededor del templo de Hefesto, en la parte más elevada del ágora. Se plantaron dos filas de árboles longitudinalmente a las fachadas laterales y a la parte trasera del edificio, y los árboles se alinearon exactamente a la misma altura que las columnas del templo, de tal manera que la organización geométrica del edificio del siglo V a.C. se extendía al entorno que lo rodeaba. La columnata real del templo es delimitada por algo que equivaldría a una doble columnata de árboles, la cual integra inmediatamente la arquitectura en el espacio circundante.

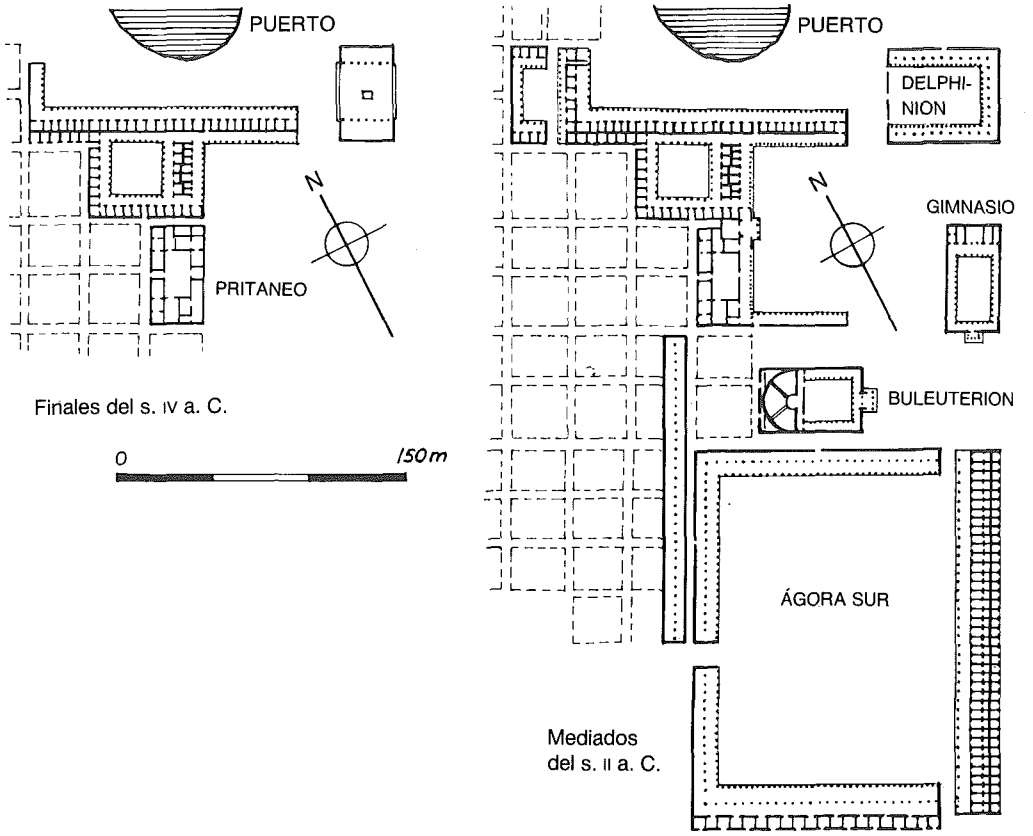
La innovación que acabamos de describir representa más una transformación que un cambio repentino, y definirla con mayor precisión ocasiona importantes problemas de vocabulario y de uso gramatical. Sin embargo, quizá podamos comprender mejor este cambio si examinamos el propio léxico de la Antigüedad. Al parecer, los griegos carecían de términos para describir la noción de espacio que surgía por entonces. Tanto *topos* (lugar) como *chōra* (espacio) sólo se referían al punto o área de ubicación real o hipotética de un objeto. Para los griegos, el vacío (*to kenon*) era una experiencia negativa, algo carente de orden casi por definición. El universo (*kosmos*) era la materia en orden. Sabemos que las distancias podían medirse sobre el terreno, como por medio del *stadion*, unidad fija de seiscientos pies, y puede que en el período Helenístico se intentase calcular distancias absolutas entre los astros a través del espacio, pero no había ningún término griego que expresara la noción de superficie bidimensional, y menos aún del volumen tridimensional, como nosotros podemos expresar a través del término "espacio". Nuestro término "espacio" se deriva, de hecho, de la palabra latina *spatium* y ya en época romana había llegado a referirse a extensiones bidimensionales y quizá incluso a las tridimensionales; más importante, sin embargo, es el hecho de que siempre presente connotaciones de medida. Ello se debe a que procede del *stadion* griego o, mejor dicho, de la pronunciación dialectal *spadion*, y solía aplicarse a las galerías con columnas de las casas de la República romana, utilizadas como el estadio griego para realizar ejercicios. Partiendo de su primera acepción como medida de distancia unidimensional, comenzó a referirse a medidas de superficie en dos dimensiones y más tarde, al mismo tiempo que se generalizaba su uso gracias a la derivación *spatiosus*, llegó a referirse a la magnitud tridimensional. Así pues, los romanos tenían un término que les permitía pensar positivamente en el espacio arquitectónico, mientras que los griegos carecían del mismo; la particularidad de esta palabra deriva de su uso en la descripción de columnatas abiertas para los ejercicios de la arquitectura republicana, es decir, esencialmente tardohelenística. El desarrollo de nuestro término "espacio" a partir del *spatium* latino y del griego *stadion* determina que la primera aplicación de la palabra a vacíos mensurables se vincule a la construcción de columnatas en el mundo tardohelenístico.

Esto se ajusta muy bien a las argumentaciones que hemos adelantado a propósito del templo de Ártemis en Magnesia y del jardín del templo de Hefesto en Atenas.

Probablemente, la naturaleza de la columnata como construcción que moldea parte de la atmósfera terrestre dentro de una cantidad mensurable, y especialmente el empleo de los intercolumnios para la medición, enseñó a la gente que cualquier área abierta rodeada por filas de columnas poseía el deseable atributo de mensurabilidad; y la plantación de árboles en jardines a intervalos regulares pudo incluso haber extendido la mensurabilidad a áreas que no estaban rodeadas por la arquitectura. Este conocimiento incipiente del espacio guarda interesantes paralelismos con el arte italiano del siglo XV, cuyo redescubrimiento de la perspectiva como medio de describir el espacio se asocia a un mayor interés por las arquerías abiertas y también a la disposición de árboles en filas medidas igual que tantas columnas.

La óptica y la planificación arquitectónica

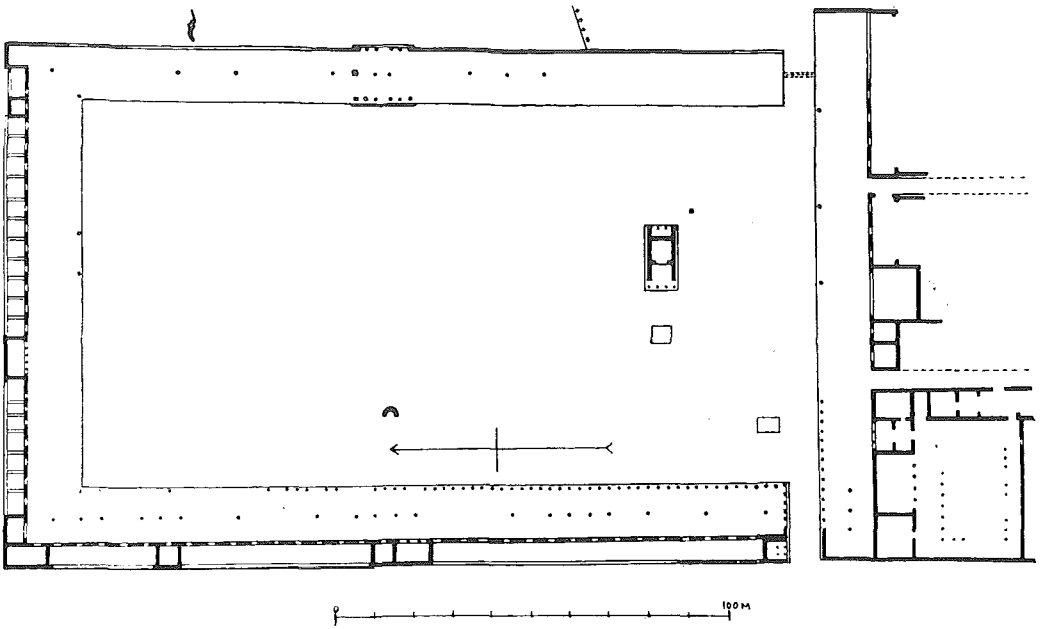
Los cambios cognoscitivos nunca son repentinos y en el período Helenístico la estoa sólo evolucionó lentamente hasta llegar al punto en que pudo proporcionar a los romanos el concepto de espacio mensurable. Las primeras estoas no eran más que largos pórticos con muros en su parte trasera diseñados para proporcionar refugio. Sólo más adelante, cuando se extendió su uso y se unieron varias de ellas, comenzaron a delimitar y a dominar las áreas abiertas de las ciudades griegas. La Estoa de Zeus en Atenas, del siglo V a.C., ya contaba con alas proyectadas a ambos lados, de manera que el visitante que se aproximaba a ella, como también ocurría en el camino a los Propileos de la Acrópolis [189], durante un momento y antes de acceder al edificio estaba rodeado literalmente por columnatas en ambos lados. En Mileto y durante el siglo IV a.C., como parte de la reconstrucción de la ciudad en líneas regulares, se construyó una estoa con forma de L alrededor de una esquina del puerto [177]. El agrupamiento de estoas en forma de U se descubre en Priene a finales del siglo IV a.C., y en el siglo siguiente en el ágora sur de Mileto, que consta de dos formas en L contiguas [177]. En el siglo III a.C., las alas de la estoa de Magnesia del Meandro cobraron mayor importancia, pues son más largas que la base de la U. Esto supone un aumento considerable del efecto de cerramiento. Parece que varias formas en U también constaban de estoas separadas que cerraban sus lados abiertos, aunque a menudo, como ocurre en Priene, resultaban muy débiles e insignificantes y hubieron de reconstruirse. Por consiguiente, se reconstruyó la Estoa Sagrada de Priene en el 150 a.C. [179]. Una vez concluida, no sólo se cerró el lado abierto de la U, sino que también se prolongó hacia el este siguiendo la calle que delimitaba el ágora. Además, se prolongó el brazo oriental de la U en ángulo recto longitudinalmente a la calle, y finalmente, ambas estoas se unieron por un ligero arco de medio punto que cruzaba esta calle. De este modo, la zona del ágora se rodeó casi completamente de albañilería y se transformó en un espacio interior al aire libre. Se observa lo mismo en el pequeño patio que se trazó al sur de la principal estoa meridional del ágora ateniense, mientras que el ágora inferior de Pérgamo, construida por Eumenes II en la primera mitad del siglo II a.C., era un gran patio completamente cerrado.



177 Plano del mercado de Mileto
a fines del siglo IV y a mediados del siglo II a.C.

De hecho, esta última obra debe asociarse a otro grupo de patios porticados helenísticos, porque no está subordinada a la planificación de la calle, como es habitual en un ágora verdadera. Probablemente derivaba de una tradición de edificios enteros con patios interiores más que de la tradición de espacios urbanos abiertos. La mayoría de las casas griegas, con independencia de su tamaño, se construían alrededor de patios, habitualmente con una columnata enfrente de la habitación principal a un lado de la casa. No está claro cuándo se desarrolló el peristilo completo. Las casas y los palacios macedonios del período Helenístico inicial en Pella y Palatitsa ya presentan la forma completamente evolucionada. Los peristilos más grandes se encuentran en los gimnasios (edificios para el recreo físico) del siglo III a.C., como los de Epidauro y Olimpia. En Priene y Mileto existen complejos gimnasios del siglo II a.C., pero su innovadora concepción planimétrica destruye la regularidad del peristilo.

La nueva organización se aprecia más claramente en el gimnasio del lado oriental del ágora norte de Mileto. El peristilo ha perdido importancia, de modo que se



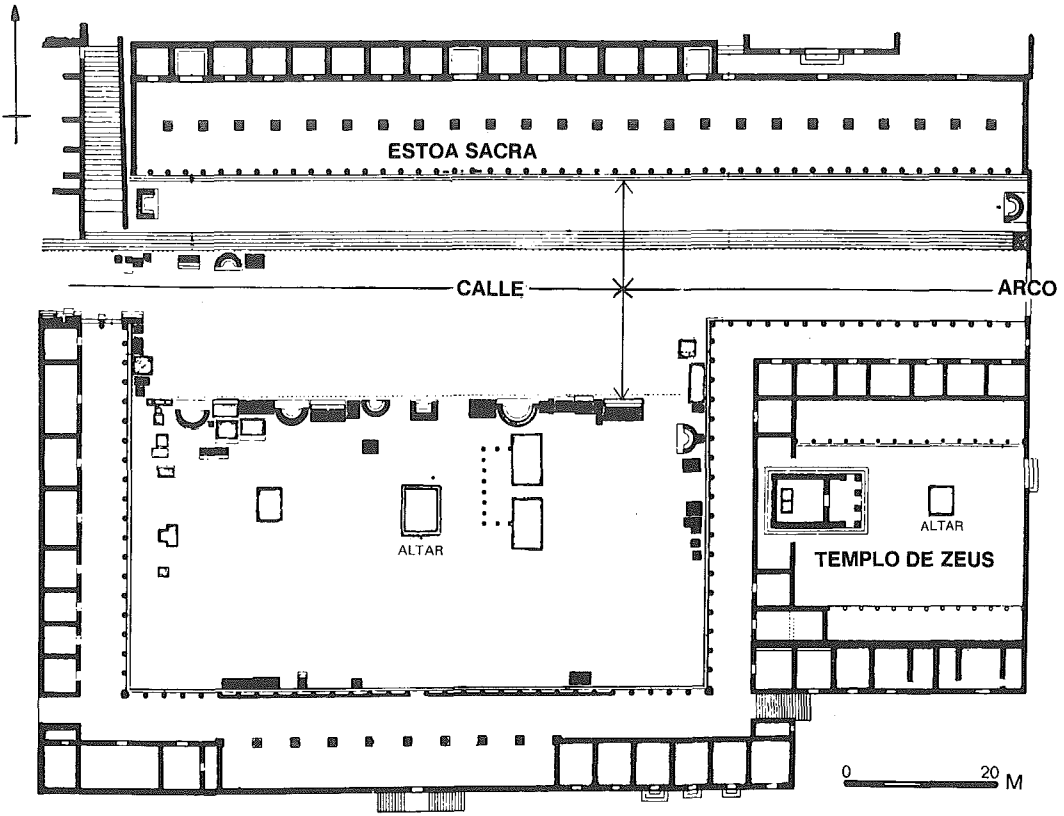
178 Plano del ágora de Magnesia del Meandro, siglo II a.C.

transforma en un gran rectángulo en lugar de aproximarse a un cuadrado. A través de un propileo o pórtico se accede a uno de sus lados cortos y, en el lado más corto opuesto a él hay un aula [74], cuya entrada está enmarcada por un par de columnas. A causa de ello, parece relacionarse con la casa tipo mencionada anteriormente, la cual se articulaba en torno a un patio con una columnata o fila de postes enfrentada a la sala principal. En efecto, las casas contemporáneas en Delos también presentan patios rodeados de columnatas con el pórtico enfrente de la sala principal, que es la habitación de mayor altura. Pero en su completa evolución alrededor de un eje longitudinal, el gimnasio de Mileto está vinculado a un grupo de edificios públicos, cuyos ejemplos más destacables son el Artemisio en Magnesia, con su pórtico axial, y el Buleuterion de Mileto [75]. El último de ellos también posee un propileo que conduce a un patio columnado con un edificio más alto en el lado opuesto; pese a que en este caso no presente una entrada central. En su lugar, como hemos visto, es muy posible que un templo en el patio hubiera culminado el eje central, como ocurrió en el período Romano. Así pues, en el período Tardohelenístico se tiende a organizar conjuntos de edificios alrededor de una única línea central. Puede que esta evolución parezca incompatible con la tendencia contemporánea del diseño de ágoras. Sin embargo, es posible demostrar que ambas coinciden en su insólita atención a las expectativas visuales y a los intereses del espectador.

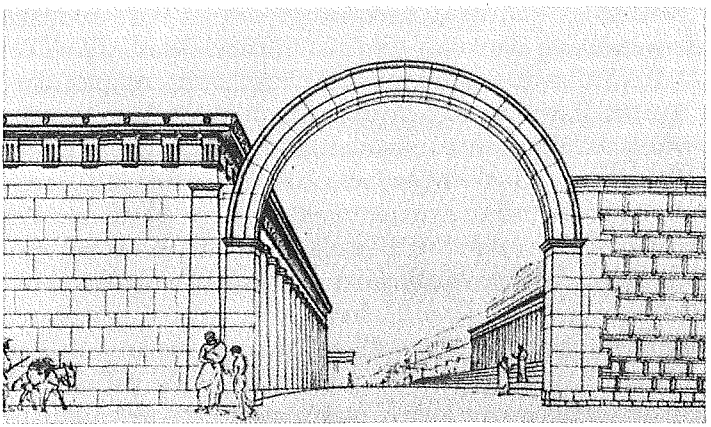
Puede aclararse mejor este punto si examinamos detalladamente la ampliación del ágora de Priene en el siglo II a.C. Un elemento de esta ampliación, el cual tendió a convertir el ágora en un espacio interior más cerrado, fue la construcción de un arco

sobre el camino que se adentraba en el ágora desde el este [180]. Éste servía para encerrar el ágora si alguien la veía desde el lado occidental. También enmarcaba una vista del ágora a medida que uno se aproximaba a ella por el este [179]. Puesto que un arco es más alto en el centro que en los lados, el espectador tiende a situarse en un punto desde el cual el arco parecerá simétrico, esto es, con sus dos partes correspondiéndose exactamente de izquierda a derecha. Un vano rectangular no reflejaría este efecto con la misma intensidad, pues carece de radios convergentes en un punto central. Por tanto, es fácil comprender que un arco está dividido en dos mitades idénticas por una línea que cae verticalmente desde la clave. Todo esto no es más que una consecuencia posible, más que forzosa, de la inclusión de una apertura en forma de arco, pero en el caso de Priene se revela la obsesión por dotar de simetría al eje del arco descrito anteriormente. Pues dentro del ágora, opuesta a la Estoa Sagrada, hay una línea de cimientos que no guardan relación con los edificios conservados. En su lugar, su posición viene determinada en relación con una línea que cruza el eje del arco del ágora; los cimientos están a la misma distancia de esta línea que la base de la columnata opuesta a ellos. Por consiguiente, queda claro que este eje, y la simetría relacionada con él, preocuparon enormemente a los planificadores de Priene en el siglo II a.C. Esta imposición de simetría en un entorno asimétrico por naturaleza representa una concepción completamente diferente de aquella que había asegurado la simetría interna de la mayoría de edificios y de otras obras artísticas menores realizadas por las culturas más antiguas. Lo que caracteriza al arco de Priene no es la creación de un único objeto simétrico, como el templo de Atenea en la acrópolis, sino más bien la búsqueda de relaciones simétricas entre distintos objetos. Esta nueva búsqueda de simetría se desarrolla, de hecho, en detrimento del interés por la simetría de los edificios individuales. Las estancias y los vanos de la parte trasera de la Estoa Sagrada se ordenan de un modo completamente asimétrico. La propia ágora con forma de U, que previamente había sido una estructura simétrica, ahora está desequilibrada por la adición de un ala que se prolonga hacia el este y longitudinalmente al camino. Todo este proceso se debe a que la simetría, lejos de considerarse una meta en sí misma, es una cualidad subordinada al funcionamiento de la vista. Como la mayoría de los visitantes al ágora de Priene se aproximarían desde los lados oriental u occidental, bajo el arco o enfrentados al mismo, este elemento cobraría un papel decisivo para determinar el eje visual.

Los mismos argumentos nos ayudan a comprender la nueva organización de construcciones, ya mencionadas, como el Buleuterion y el gimnasio de Mileto. Los gimnasios anteriores solían guardar cierta simetría con los dos ejes, es decir, las columnatas en los lados opuestos de sus patios solían ser idénticas. Esto era así aunque las entradas no estuvieran en cada eje. La simetría era precisamente una característica común del diseño tradicional. Sin embargo, en el gimnasio de Mileto, los lados izquierdo y derecho del patio son los únicos que se corresponden; los otros dos lados no sólo tienen columnas de distinto tamaño, sino que en realidad son de distintos órdenes, dóricos en el lado más próximo y jónico en el más alejado. Esta evolución coincide con la transformación del patio cuadrado en un patio rectangular, que reduce aún más la simetría interna del plano. Esta reducción general de la



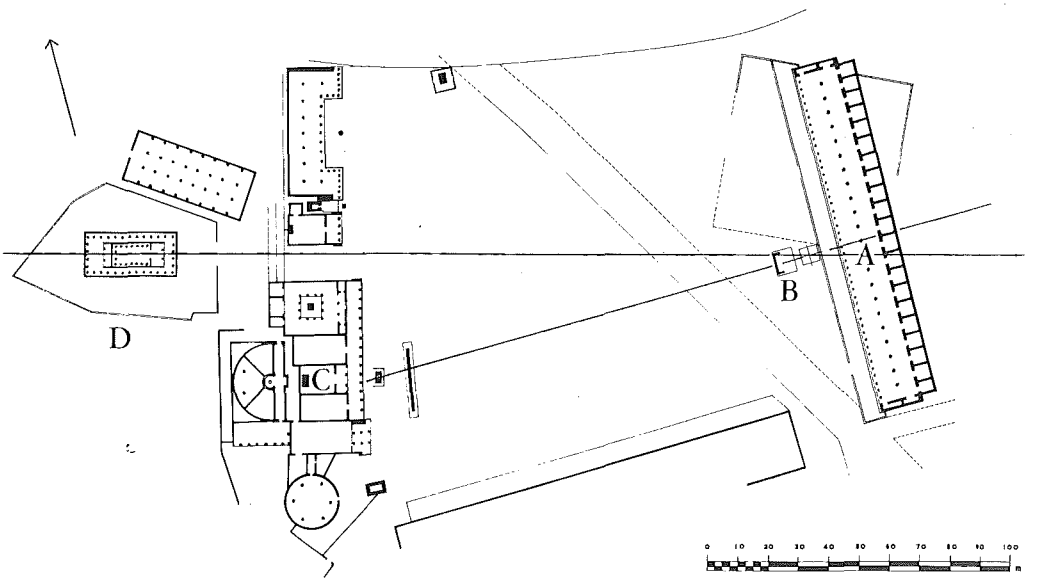
179 Plano del ágora de Priene, siglo II a.C., representando el eje del arco del ágora y la simetría relacionada con él.



180 Reconstrucción del arco del ágora de Priene, mediados del siglo II a.C.

simetría está compensada por el desplazamiento del propileo al centro del muro de entrada y también por la colocación del aula en el centro del lado opuesto del patio. De esta disposición se deduce que el arquitecto sólo se interesa por el tipo de simetría relacionado con el eje visual de aproximación y de acceso del visitante, y le parece tan importante que está dispuesto a romper con los moldes tradicionales. Exactamente se descubren las mismas características en el Buleuterion de Mileto.

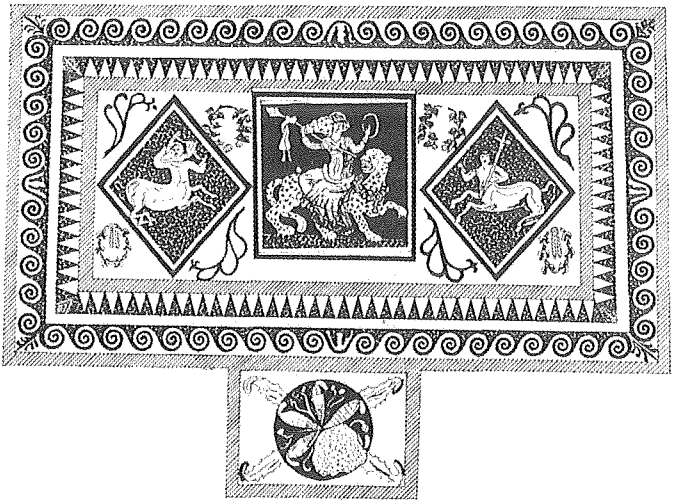
El ágora ateniense del siglo II a.C. [181] representa otro ejemplo de la importancia concedida recientemente al eje visual. También aquí la búsqueda de simetría en el eje visual tiende a restar importancia a otros tipos de simetría. Si no nos fijamos en las grandes estoas que hemos analizado, sino en la reconstrucción de las estructuras del Buleuterion y del Metroon en el siglo II a.C., advertimos que de ninguna manera se relacionan con la coordinación geométrica de otros edificios recién construidos. En su lugar, se ajustan a la orientación no cardinal. Y si aun adoptamos otro punto de vista, el de cualquier persona que contemplara el Hefesteo desde el ágora y a eje con su fachada, deduciremos que la fachada con columnas de los nuevos edificios servía de contrapeso a la fachada de la Estoa de Zeus del siglo V a.C. La longitud de la nueva fachada se corresponde casi exactamente con la estoa más antigua. Las limitaciones del emplazamiento impidieron la exactitud simétrica, tal como ocurrió con las columnatas interiores al arco del ágora de Priene. Pero la importancia otorgada ahora al eje visual del templo se confirma en la larga escalinata que conducía directamente a la fachada y sustituía otra mucho menos empinada; y la plantación de árboles alrededor de todo el templo, excepto en la fachada principal, concentraba más la atención en aquella vista.



181 Plano del ágora ateniense en el siglo II a.C., representando las líneas axiales. A = Estoa de Átalo, B = bema, C = Metroon, D = templo de Hefesto.

Además, si subimos las escaleras y miramos ese mismo eje hacia abajo, advertimos que conduce directamente al pedestal que probablemente sustentaba la estatua de Átalo II, constructor de la estoa que se alza detrás de ella [184]. En efecto, este pedestal cobra aún mayor importancia al encontrarse en línea con el altar del reconstruido Metroon, mientras que frente a él y en esta misma línea se construyó una nueva bema o tribuna de oradores. El pedestal marca, pues, el punto de unión de las dos líneas visuales, como la puerta del Altar de Zeus en la ciudad natal de Átalo [163]. Del mismo modo que el visitante habitual, gracias a su situación, podía disfrutar perfectamente de dos relaciones geométricas con su entorno, pues estaba tanto en ángulo recto al centro de la cara trasera del altar como en una línea en ángulo recto al muro de entrada que marcaría el centro compositivo del gran friso, la estatua de Átalo sobre su pedestal fue colocada únicamente para disfrutar de dos grandes composiciones axiales. En ambos casos, las líneas visuales influyeron poderosamente en la planificación arquitectónica. La situación del pedestal de Átalo resulta aún más complicada, pues se ubica en los ejes este/oeste y norte/sur, que proporcionan las alineaciones de las nuevas estoas.

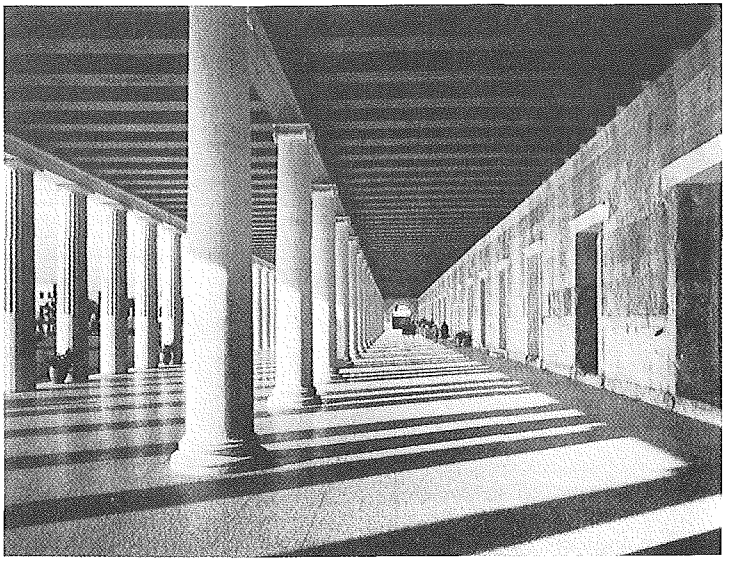
Se ha señalado que durante los años 170-150 a.C. aproximadamente, aparece una tendencia arquitectónica que desarrolla la simetría en un solo eje, el del espectador, y acorta el otro eje que lo cruza. En las artes figurativas se observa la misma tendencia en el fundamental grupo de Zeus y Atenea del gran friso del altar de Zeus en Pérgamo [86]. Quizá en esa fecha, se revela lo mismo en otra manifestación artística: los mosaicos. Prácticamente en todos los primeros ejemplos de mosaicos [6], aquellos que están rodeados por bordes decorativos son idénticos en todos sus lados, conservando una simetría relativa. Ocurre lo mismo en la mayoría de los mosaicos de las casas del siglo II a.C. en Delos, pero en una de ellas, la Casa de las Máscaras, una línea divide los bordes decorativos de los mosaicos en dos partes iguales, de modo que los diseños corren separados en dos direcciones [182-183]. En la pintura y la escultura vinculadas a los contextos arquitectónicos, se observa un creciente interés por la simetría longitudinal a la línea de visión desde la época en la cual las Cariátides, primero en el Tesoro de los Sifnios y más tarde en el Erecteón, adelantaron las piernas opuestas a ambos lados del centro de sus grupos respectivos. Más consciente resulta el uso de *lēkithoi*, con escenas invertidas y colocados de pie, en la terraza funeraria del cementerio de Dipilón en Atenas (c. 350 a.C.), y sin duda el aumento de este interés guarda paralelismos con el de la perspectiva. No obstante, se deduce a partir de los mosaicos y de la arquitectura que esta evolución alcanzó un paso decisivo durante el siglo II a.C. Lo que más nos sorprende de los mosaicos de la Casa de las Máscaras es que su composición, basada en un elemento central y dos elementos laterales, acentúe aún más el efecto axial cuando son vistos desde el umbral de las habitaciones; si bien el uso de columnas más altas en uno de los lados del patio nos revela que todo el edificio documenta la nueva concepción axial de la arquitectura. La primera pareja importante de esculturas a juego, los originales del Centauro viejo y del Centauro joven [127-128] anteriormente citados, debió de destinarse a una casa proyectada a lo largo de estas líneas.



182 Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras, Delos, *c.* 220-150 a.C.

183 Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras, Delos.

¿Cómo pudo haber surgido este interés y cómo pudo haberse estudiado en la época? El estudio helenístico más útil acerca de la visión es la *Óptica* de Euclides, escrita a principios del siglo III a.C. En la misma, Euclides señala el comportamiento simétrico de los objetos situados a la izquierda y a la derecha del ojo: "De las líneas que se proyectan hacia fuera, las de la derecha parecen desviarse a la izquierda y las de la izquierda a la derecha" (teorema 12). Al parecer, este enunciado se refiere a la convergencia de las líneas de profundidad y prueba la opinión de Euclides de que el hombre posee en cierto sentido un centro visual y que los objetos situados a su izquierda y a su derecha están en equilibrio con este centro. Desde luego, no afirma que los objetos a ambos lados del centro deban estar colocados simétricamente. Sin embargo, su afirmación pudo alentar la tendencia a asegurar esta colocación, porque entonces el teorema se demostraría de un modo irrefutable. En efecto, no sería muy arriesgado sugerir que los griegos helenísticos pudieron haber buscado la demostración de teoremas geométricos en su arquitectura. Pues no sería extraño que Euclides demostrase su teoría óptica sólo a partir de su experiencia de la arquitectura. Como enuncia en el teorema número 10, de los planos que están encima del ojo, sus partes más alejadas parecen más bajas, y de los planos que están debajo del ojo, sus partes más alejadas parecen más altas. El hecho de que Euclides hable de *planos* cuando describe lo que sucede encima y debajo del centro visual, y de *líneas* cuando habla de lo que sucede a derecha e izquierda del mismo, nos sugiere que pensaba en alguna experiencia concreta. Si estuviera hablando de una mera demostración, habría identificado lo que sucede arriba y abajo, a izquierda y a derecha. Naturalmente, la experiencia de contemplar una columnata o una estoa habría provocado sus observaciones [184]. En este contexto



184 Interior del piso inferior de la Estoa de Átalo, Atenas, *c.* 150 a.C.

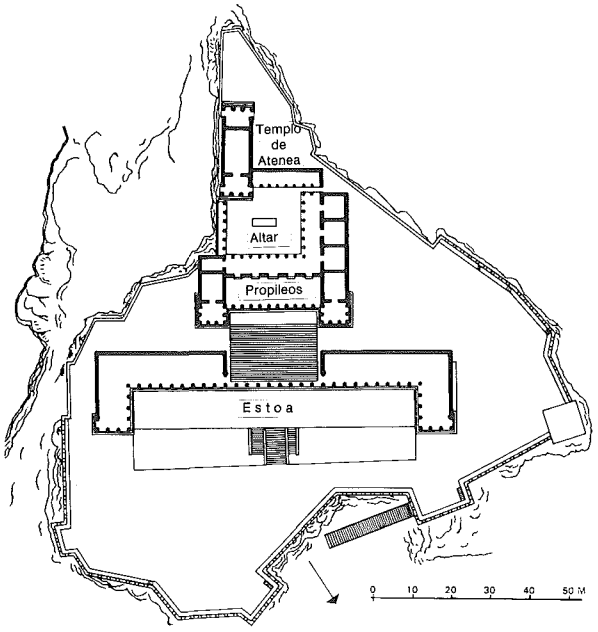
existiría efectivamente un plano superior, el techo, en equilibrio con un plano inferior, el suelo, mientras a un lado tendríamos una columnata la cual no podría calificarse de plano, más bien se la consideraría un conjunto de líneas compuestas de detalles, tales como los capiteles y las basas en disminución. Además, probablemente se correspondieran en el muro lateral con molduras que corrían longitudinalmente al coronamiento y a la base del mismo. También es probable que otro teorema de la misma serie se refiriese más claramente a una columnata: el teorema número 4 afirma que "cuando los objetos se sitúan a lo largo de una misma línea recta y en intervalos idénticos, los que se ven a mayor distancia parecen menores".

Entenderemos mejor por qué Euclides dio tanta importancia a esta particular forma arquitectónica si recordamos que dos de las escuelas filosóficas más importantes adoptaron sus nombres a partir de ella, los aristotélicos o peripatéticos del *peripatos* o pasillo cubierto del Liceo y los seguidores de Zenón, los estoicos, de la Stoa Poikile. En el caso de la *Óptica* de Euclides, sólo podemos suponer la importancia de la columnata. No obstante, en tiempos de Lucrecio, a principios del siglo I a.C., se utiliza expresamente la estoa para demostrar los mismos principios ópticos: "Aunque un pórtico conste de dos lados paralelos y con columnas igualmente espaciadas como soporte, cuando lo observamos desde uno de sus extremos, se contrae gradualmente hasta formar el vértice de un cono estrecho; el techo se junta con el suelo y el lado derecho con el izquierdo, hasta que el ojo es conducido a la oscura cúspide del cono." (*De Rerum Natura* iv, 426-31). Séneca y Sexto Empírico también estudian la perspectiva a partir de nuestra percepción de la disminución de las columnatas y otros escritores se refieren al mismo fenómeno. Si estas observaciones eran lugares comunes de la educación filosófica, y si la arquitectura era nuestra principal herramienta de aprendizaje de la percepción espacial, bien podría ser que la teoría óptica influyera de modo inverso en la planificación arquitectónica. La noción de un cono visual que descubrimos en Lucrecio pudo haber alentado el interés por los arcos, como el de la puerta del ágora de Priene [180], sobre todo porque, al parecer, el diámetro de este arco era casi idéntico a su altura; de este modo, podríamos concebir el arco como una sección circular que corta transversalmente el cono visual. Quizá merezca la pena señalar que nunca se menciona explícitamente este eje, aunque las pruebas literarias insinúen la existencia de un eje visual desde los ojos hasta un centro de visión distante. Hasta el momento, sólo se define el fenómeno de la perspectiva a partir de lo que sucede arriba y abajo, a la izquierda y a la derecha de nuestros ojos. Ello puede explicar por qué, en los ejemplos citados de planificación arquitectónica, se tiende menos a subrayar el eje central de los edificios que a equilibrar claramente los elementos laterales.

Hasta ahora nos hemos detenido en la evolución de la organización arquitectónica a izquierda y derecha de la línea visual. Sin embargo, si las observaciones de Euclides sobre las líneas laterales al ojo se reflejaron de algún modo en la arquitectura, sería razonable que ocurriera lo mismo con sus observaciones sobre los planos superior e inferior. Y si podía organizarse el espacio arquitectónico para vincularlo

aún más a los teoremas ópticos, sería razonable descubrir la progresiva tendencia a transformar en superficies planas las áreas situadas entre las líneas laterales. Desgraciadamente, es difícil establecer la fecha de nivelación y pavimentación de las ágoras, aunque debieron de realizarse tras la regularización de sus límites. Sin embargo, la organización de las áreas importantes en superficies planas regulares se documenta indudablemente en la progresiva utilización de escalinatas, rampas y terrazas. El mejor ejemplo de esto son dos grandes santuarios que adoptaron gran parte de su forma actual en el siglo II a.C., el de Atenea en Lindo (Rodas) y el de Asclepio en la cercana isla de Cos. En Lindo [185-186] se consiguió una concepción monumental del templo existente trazando primero una amplia escalinata que conducía a una plataforma estrecha, delimitada por un amplio pórtico de alas proyectadas, y trazando después otra escalinata que conducía a un edificio menor de la misma clase. En este caso, las escaleras predominaron sobre las terrazas. La organización del santuario de Cos [187] es inversa, pues presenta grandes terrazas rodeadas de pórticos, los cuales estaban unidos por escalinatas y rampas relativamente pequeñas. El mejor ejemplo de escalinata concebida como un plano amplio e inclinado que conduce a una terraza plana es el altar de Zeus en Pérgamo [188], aunque su inclinación sea completamente artificial.

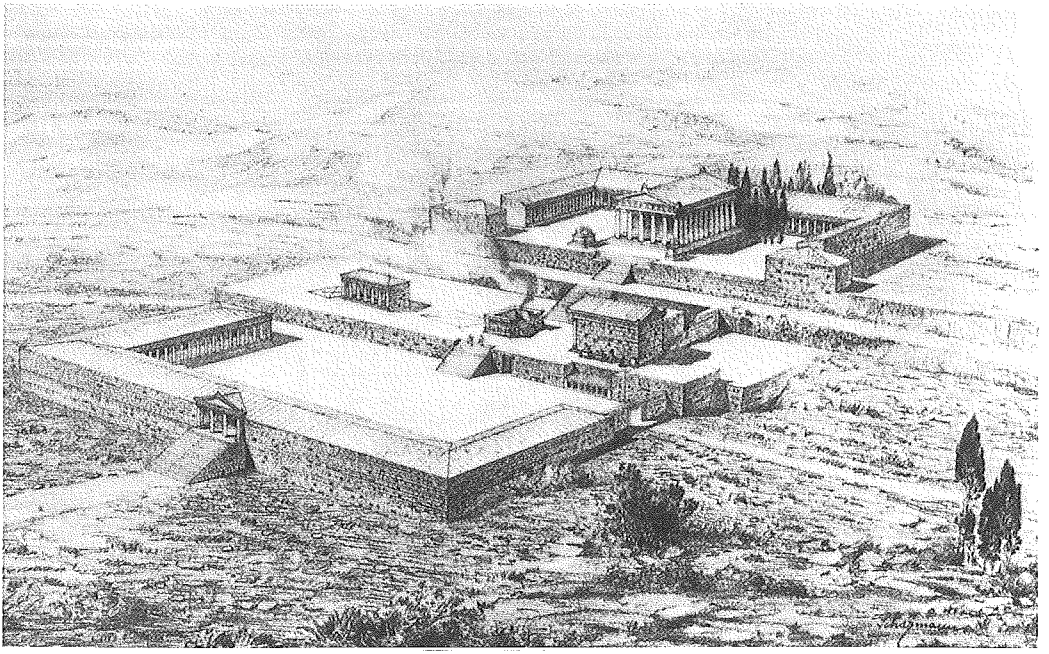
Por tanto, queda claro que en el siglo II a.C. se tiende indudablemente a organizar las superficies "debajo de nuestros ojos" en superficies planas coherentes, tanto planas como inclinadas, y con líneas de estoas que delimitan nuestro campo visual "de izquierda a derecha". Esta disposición contrasta con las planificaciones



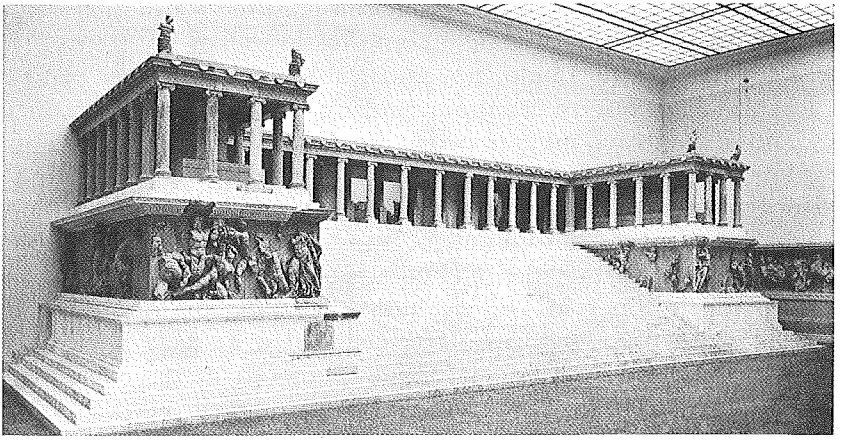
185 Plano del santuario de Atenea en Lindo, Rodas, *c.* 200 a.C.

186 Terraza y escalinata del santuario de Atenea, Lindo

más antiguas de yacimientos como Olimpia, Delfos y Epidauro, cuyos edificios principales estaban aislados en sus propios estereóbatos y unidos por caminos serpenteantes a lo largo de los cuales se levantaron construcciones menores, cada una con su propia orientación. Un edificio como los Propileos de Atenas [189], antecedente de los pórticos de Lindo, no enmarcaba ninguna terraza plana entre sus alas y se accedía a ellos por un camino irregular en zigzag. Significativamente, hasta el 174 a.C. no se construyó un gran pedestal para equilibrar la proyección asimétrica del bastión bajo el templo de Atenea Niké, y en el período Romano se transformó la superficie del recinto así formado en un plano regular inclinado. Una vez más, se daba coherencia a un complejo arquitectónico en términos compatibles con las teorías visuales de Euclides. La evolución que hemos descrito es tan importante que, a partir de ahora, los edificios individuales no son los únicos concebidos como sólidos geométricos regulares; esta cualidad se traslada al aire que circula entre ellos. El estudio de los principios que pudieron influir en la planificación arquitectónica del siglo II a.C. sólo sirve para sugerir ciertas hipótesis. No obstante, en términos generales pueden diferenciarse dos influencias distintas, como se observa en el ágora de Atenas. Las nuevas estoas de los lados oriental y meridional parecen integrar el ágora en la geometría del mundo, e incluso del universo. La reorganización del lado occidental alrededor de los accesos al templo de Hefesto



187 Reconstrucción del santuario helenístico de Asclepio, Cos.



188 Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C.

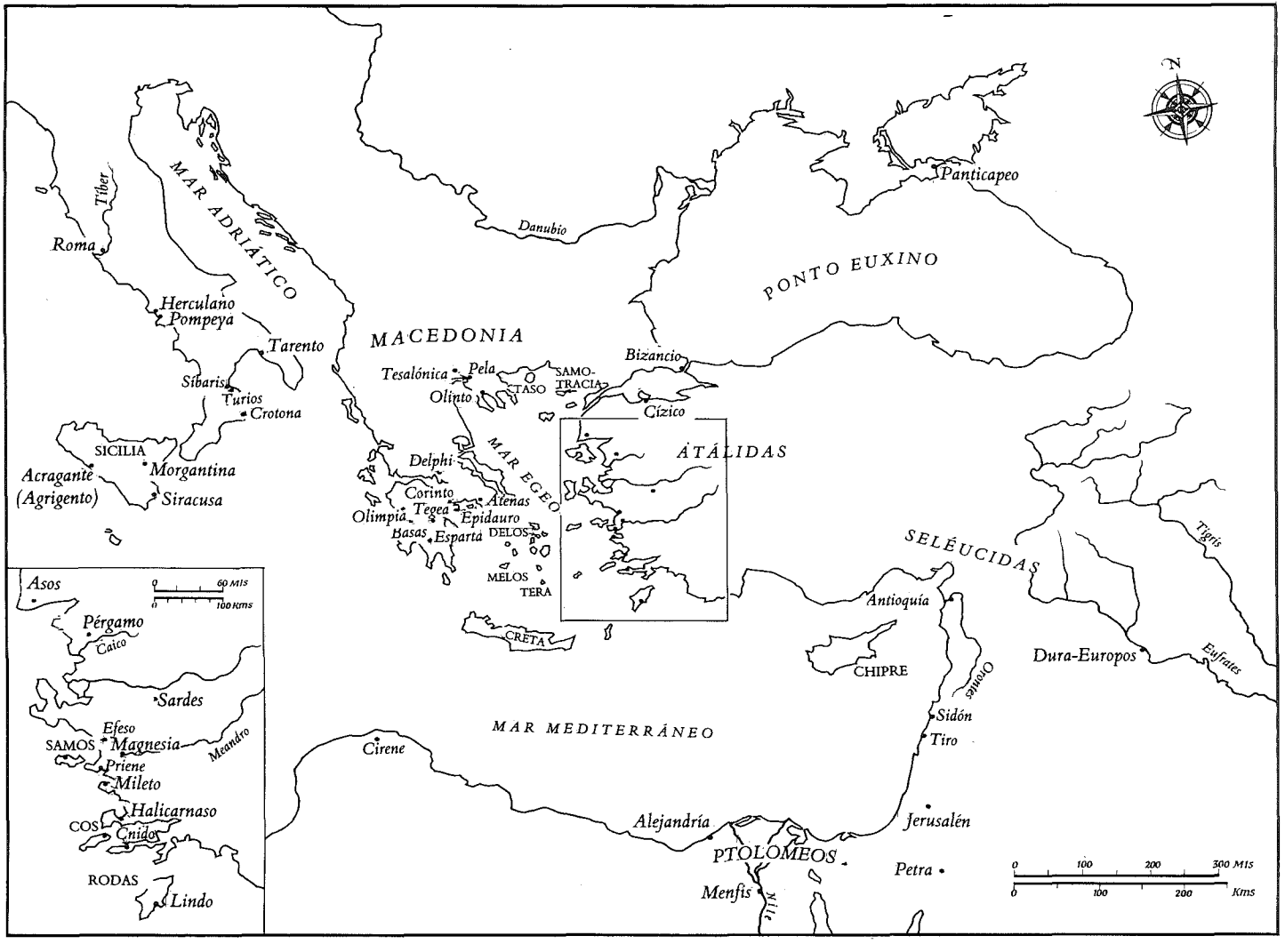
189 Vista suroccidental de los Propileos, Atenas, *c.* 435 a.C.

parece otorgar una importancia insólita a la conciencia visual del espectador. Típico de la flexibilidad del hombre helenístico es que las dos orientaciones urbanísticas se apliquen simultáneamente en la práctica y que ambas se fundan en el pedestal de Átalo, colocado en el eje del templo de Hefesto y firmemente vinculado, por posición y asociación, a la gran estoa construida por este rey de Pérgamo detrás de él. Ambos enfoques reconocen la importancia de la reciprocidad entre la medida y la geometría mensurable, considerando que esta reciprocidad se aplica tanto a escala macrocósmica en la organización geográfica y astronómica como a escala microcósmica en la experiencia visual del ser humano.

Epílogo griego – Prólogo romano

El mundo helenístico surgió con orgullo y pronto pasó de la vanidad a la desilusión. Los griegos de fines del siglo IV a.C. estaban seguros de su superioridad con respecto a otros pueblos y a otros períodos. Aristóteles había instado a Alejandro para que tratase a los griegos como iguales y a los bárbaros como esclavos. Su discípulo Teofrasto afirmaba que ya no podía calificarse de felices a los griegos de la Edad heroica; ese término sólo podía aplicarse a sus propios contemporáneos. Cuando el tiempo y el espacio no les bastaron para medir su excelencia, los griegos se volvieron a otras dimensiones. A partir de Alejandro, los soberanos se identificaron con los héroes y con los dioses. Alexarco, hijo de un lugarteniente de Alejandro, Antípatro, llegó a fundar una comunidad llamada Uranópolis (Ciudad Cielo), y se le atribuye la invención de su propia lengua, la acuñación de monedas adornadas con el sol, la luna y las estrellas, y la identificación de su propia persona con el sol. Pero tuvieron que ser los romanos quienes revelasen la verdadera dimensión de los griegos. Derrotaron a Pirro en Benevento en el 275 a.C., tomaron Siracusa en el 212 a.C. y vencieron a Filipo V y a Perseo de Macedonia en la misma Grecia en el 197 y 168 a.C. Tras la derrota vino la entrega. Átalo III legó su reino a Roma en el 133 a.C. y Cleopatra sometió finalmente su corazón y la credibilidad política de los Ptolomeos a César y Marco Antonio.

Polibio describe su visión del estado de confusión de los griegos tras el 168 a.C. Señala que los romanos eran políticamente superiores a los griegos, porque tenían una constitución en la cual se combinaban elementos de la monarquía, la oligarquía y la democracia. Polibio era muy consciente de que la historia griega se había movido con dificultades entre estas formas y que la primera había predominado en el período Helenístico. Las diferencias entre los campamentos militares griegos y romanos demostraba más claramente la superioridad militar y organizativa de los romanos. Los griegos, dice Polibio, trazaban sus campamentos de modo irregular, siguiendo la configuración del terreno, mientras que los romanos construían un plano regular, que siempre era idéntico, excavando y allanando el terreno. La exactitud del diseño castrense y el uso coherente de estandartes y de puestos numerados, permitía al soldado romano saber dónde debía ir mientras se encontraba aún fuera del campamento. El soldado griego tenía que buscar su propio camino cada vez. Otro rasgo fundamental de la superioridad moral de los romanos se debía, según Polibio, a su uso de la retórica, de la escultura y de la pintura para comunicar el significado de grandes acontecimientos a las gentes que nunca pudieron



Mapa de Grecia y del Mediterráeo oriental

haberlos presenciado. Casi todas las observaciones de Polibio apuntan a que las proezas romanas se debieron a una evolución natural de los ideales a los cuales los griegos habían aspirado desde antaño. La moderación y el equilibrio que se manifiestan en la constitución romana habían sido valores cardinales de filósofos griegos como Aristóteles. El sentido del orden y la geometría que se atribuía a los soldados romanos había constituido el más alto objetivo de la educación griega desde la época de Pitágoras. Al utilizar las artes como instrumento de perfección moral, los romanos lograron aquello que Platón había soñado en su *República*. Lo que Polibio nos da a entender es que los romanos son más griegos que los propios griegos.

Los griegos se las habían arreglado para castigar a los bárbaros, y descubrían ahora que aquellos a quienes consideraban sus inferiores eran, de hecho, superiores a ellos. Puede que Platón hubiese reconocido en Roma muchas de las cualidades que había atribuido a "Atenas", y en el mundo helenístico la corrupción y el materialismo de la "Atlántida". El período helenístico fue la época en la cual los griegos, siguiendo a Alejandro, se propusieron helenizar el mundo bárbaro, esto es, imponer a los bárbaros sus valores, orientaciones y modos de vida. A finales del siglo III a.C. comenzaron a dudar de sus convicciones. Los Ptolomeos de Egipto adoptaron unas formas cada vez más faraónicas y los vestigios arqueológicos revelan que en el reino Seleúcidas los elementos orientales penetraron progresivamente en el modo de vida griego. Como los griegos perdieron la fuerza y la convicción necesarias para imponer el helenismo, el período helenístico llegó a su fin. Con todo, aun cuando dudaron de sí mismos, tuvieron el aplomo de reconocer a sus sucesores verdaderos. Así fue como aseguraron la continuidad de la mayor parte de sus conquistas.

Guía para futuras investigaciones

Este libro se fundamenta sobre tres tipos de fuentes: la lectura de textos griegos y latinos tanto contemporáneos como posteriores, el estudio de las colecciones griegas y romanas en los museos de Europa y América, y la familiaridad con los yacimientos del mundo helenístico tal como han sido expuestos por los arqueólogos. En cada caso, lo mejor es el contacto con el material lo más directamente posible, esto es, leyendo los textos en su lengua original, visitando personalmente los museos y viajando para conocer los propios yacimientos. Pero cada vez resulta más fácil acceder a los tres tipos de documentos indirectamente, leyendo los textos traducidos, utilizando guías y catálogos ilustrados de los principales museos y consultando las publicaciones de las excavaciones y de las inspecciones arqueológicas de los principales yacimientos. El propósito de las siguientes listas es el de proporcionar una guía a las tres distintas fuentes.

Textos

Los siguientes están convenientemente editados en su lengua original, con una traducción en la página opuesta, en la Loeb Classical Library publicada por la Harvard University Press y William Heinemann:

Apolonio de Rodas, Aristóteles, Ateneo, Calímaco, Antología Griega, Herondas, Menandro, Platón, Plutarco, Polibio, Teócrito, Teofrasto.

Museos

Los museos más útiles, que están tratados desigualmente en catálogos y guías, son:

Atenas: Museo del Ágora; Museo Nacional. Berlín: Staatliche Museen. Boston: Museum of Fine Arts. Cambridge (Inglaterra): Fitzwilliam Museum. Copenhague: Ny Carlsberg Glyptothek. Florencia: Uffizi; Museo Arqueológico. Estambul: Museo Arqueológico. Londres: British Museum. Múnich: Gliptoteca. Nápoles: Museo Nacional. Nueva York: Metropolitan Museum. Oxford: Ashmolean Museum. París: Louvre. Roma: Museo Capitolino; Museo Nacional (Termas de Diocleciano), Museos Vaticanos.

Yacimientos

Los yacimientos más importantes y sus publicaciones son los siguientes:

Atenas: *The Athenian Agora*, Princeton, 1953-.
J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londres y Nueva York, 1971.
Cos: R. Herzog y P.Schazmann, *Kos*, I, Berlín, 1932.
Delos: *Exploration archéologique de Délos*, I-, París, 1909.
Delfos: *Fouilles de Delphes*, I-, París, 1904.
Epidauro: C. Cavvadias, *Fouilles d'Epidaure*, I-, Atenas, 1891-.
A. Burford, *The Greek Temple Builders at Epidaurus*, Liverpool y Toronto, 1969.
Lindos: C. Blinkenberg *et al.*, *Lindos*, I-III, Berlín y Copenhague, 1931-1960.
Magnesia del Meandro: C. Humann, *Magnesia am Maeander*, Berlín, 1904.
Mileto: T. Wiegand *et al.*, *Milet, Die Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen*, Berlín, 1906-.
Pérgamo: A. Conze *et al.*, *Altertümer von Pergamon*, Berlín 1885-.
Priene: T. Wiegand y H. Schrader, *Priene*, Berlín, 1904.
Samotracia: A. Conze *et al.*, *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake*, I y II, Viena, 1875 y 1880.
K. Lehmann *et al.*, *Samothrace: Excavations*, I-, Nueva York, 1959-.

La segunda aproximación fundamental a los problemas tratados en el libro es la bibliografía indirecta, que presentamos aquí de forma resumida.

Bibliografía general

The Cambridge Ancient History, vols VI-VIII, Cambridge, 1923-39.
J. Ferguson, *The Heritage of Hellenism*, Londres, 1973.
P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 vols., Oxford, 1972.
E. V. Hansen, *The Attalids of Pergamum*, Ithaca y Londres, 1971.
A. Lesky, *A History of Greek Literature*, Londres, 1966.
A. A. Long, *Hellenistic Philosophy*, Londres, 1974.[Ed. esp.: *Filosofía helenística*, Alianza Editorial, Madrid, 1987].
R. Pfeiffer, *A History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, 1968. [Ed. esp.: *Historia de la Filología clásica*, Madrid, 1981].
M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, 3 vols., Oxford, 1953. [Ed. esp.: *Historia social y económica del mundo helenístico*, Madrid, 1981]
F. H. Sandbach, *The Stoics*, Londres, 1975.
G. Sarton, *A History of Science*, vol. 2, Cambridge, Massachusetts, 1959.
T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art*, Londres, 1964.

ARTE

General

J. D. Beazley and B. Ashmole, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period*, Cambridge, 1966.
G. M. A. Richter, *A Handbook of Greek Art*, 4ª ed., Nueva York, 1965. [Ed. esp.: *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la Antigua Grecia*, Barcelona, 1980].
M. Robertson, *A History of Greek Art*, 2 vols., Cambridge, 1975. [Ed. esp.: *El arte griego. Introducción a su historia*, Alianza, Editorial, Madrid, 1985].
K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbärn*, Frankfurt y Berlín, 1967.

Helenístico

J. Charbonneaux, R. Martin y F. Villard, *Hellenistic Art: 330-50 BC*, Londres, 1973. [Ed. esp.: *Grecia helenística*, Madrid, 1971].
C. M. Havelock, *Hellenistic Art*, Londres, 1971.
T. B. L. Webster, *The Art of Greece: The Age of Hellenism*, Nueva York, 1964.

Arquitectura

M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961.
J. Coulton, *The Architectural Development of the Greek Stoa*, Oxford, 1976.
W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, Nueva York, 1975.
A. W. Lawrence, *Greek Architecture*, Harmondsworth, 1962.
W. A. McDonald, *The Political Meeting Places of the Greeks*, Baltimore, 1943.
R. Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, París, 1956.
D. S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, 3ª ed., Cambridge, 1959. [Ed. esp.: *Arquitectura griega y romana*, Madrid, 1985].
G. Roux, *L'architecture de l'Argolide aux IVe et IIIe siècles avant J.-C.*, París, 1961.
J. B. Ward-Perkins, *Cities of Ancient Greece and Italy: Planning in Classical Antiquity*, Nueva York, 1974.
R. E. Wycherley, *How the Greeks Built Cities*, Londres, 1962.

Pintura

B. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, Cambridge, Massachussets, 1957.
R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*, Londres, 1960.
L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Hildesheim, 1960.
W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, Assen, 1963.
E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 3 vols., Munich, 1923.
M. Robertson, *Greek Painting*, Ginebra, 1959.

K. Schefold, *Pompeianische Malerei: Sinn und Ideengeschichte*, Basilea, 1952.
J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, Londres, 1956.

Escultura

S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Period*, Londres, 1966.
M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, 1961.
J. Charbonneaux, *Greek Bronzes*, Londres, 1962.
R. Carpenter, *Greek Sculpture*. A Critical Review, Chicago, 1960.
R. A. Higgins, *Greek Terracottas*, Londres, 1967.
A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its Influence on East and West*, Londres, 1927.
R. Lullies y M. Hirmer, *Greek Sculpture*, Londres, 1960.
G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven, Connecticut, 1950.
G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, 3 vols., Nueva York, 1965.

Monumentos concretos

P. H. von Blanckenhagen, 'Laokoon, Sperlonga und Vergil', *Archäologischer Anzeiger*, 1969, pp. 256-75.
H. Kahler, *Der Grosse Fries von Pergamon*, Berlín, 1948.
D. Pinkwart, *Die Relief des Archelaos*, Kallmünz, 1965.
K. Schefold y M. Seidel, *Der Alexander-Sarkophag*, Berlín, 1968.

Otras artes

J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings*, Londres, 1971.
R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, Londres, 1961.
C. M. Kraay, *Greek Coins*, Londres, 1966.
D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, Londres, 1966.

Teoría

J. A. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.
J. J. Pollitt, *The Art of Greece 1400-31 BC. Sources and Documents, Englewood Cliffs*, Nueva Jersey, 1965.
J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven, Connecticut y Londres, 1974.
F. W. Schlikker, *Hellenistische Vorstellungen der Schonheit des Bauwerks nach Vitruv*, Berlín, 1940.
E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Chicago, 1966.

Lista de ilustraciones

1. Sello de cuarzo grabado con la cabeza de Alejandro Magno, fines del siglo IV a.C. Departamento de Antigüedades, Ashmolean Museum, Oxford.
2. Plano de la Acrópolis de Atenas, c. 480 a.C. Según el dibujo de John Travlos, *A Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londres y Nueva York, 1971.
3. Plano reconstruido de la Atlántida según Platón. De *Platón: Timeo, Critias... Epístolas*, con una traducción en inglés de R. G. Bury, The Loeb Classical Library, Harvard University Press: William Heienmann, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1929.
4. Reconstrucción de la cella oriental del Partenón de Atenas, con la estatua colosal de Atenea Partenos, escultura crisoelefantina de Fidias (447-432 a.C.). Copyright Museo Real de Ontario, Toronto.
5. La caza del león. Mosaico de guijarros procedente de Pella, fines del siglo IV a.C. Foto V. y N. Tombazi, Atenas.
6. Dioniso niño, con alas, montando un león. Mosaico de la Casa del Fauno, Pompeya, siglo II a.C. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
7. Reconstrucción de la sección de la Casa de las Hermas, Delos, siglo II a.C. De *Exploration archéologique de Délos, faite par l'Ecole française d'Athènes*, VIII, París, 1922.
8. Agias, del monumento a los tesalios erigido en Delfos por Daoco II, c. 340-330 a.C. Probable copia contemporánea del original en bronce de Lisipo. Mármol. Museo de Delfos. Foto Marburg.
9. Griegos luchando contra las Amazonas. Detalle del friso del Mausoleo de Halicarnaso, mediados del siglo IV a.C. Mármol. British Museum, Londres.
10. Inscripción dedicatoria de Alejandro Magno en el templo de Atenea Polias, Priene, 334 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
11. Reconstrucción de la sección del Arsineo, Samotracia, 289-281 a.C. Según A. Conze *et al.*, *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake*, Viena, 1875
12. Fachada occidental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Foto Marburg.
13. Fachada occidental del Erecteón, Atenas, *post* 421-406 a.C. Foto Marburg.
14. Niké desatándose la sandalia, del pretil del templo de Atenea Niké, Atenas, fines del siglo V a.C. Mármol. Museo de la Acrópolis, Atenas. Foto Alinari.
15. Platón. Copia romana de un original, probablemente del siglo IV a.C. Mármol. Fitzwilliam Museum, Cambridge.
16. Doríforo de Policleto. Copia romana de un original de mediados del siglo V a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
17. Esquema del orden jónico del templo de Atenea Polias, Priene, mediados del siglo IV a.C. Extraído de Rhys Carpenter, *The Architects of the Parthenon*, Londres, 1970, y a su vez de T. Wiegand y H. Schrader, *Priene*, Berlín, 1904.
18. Crátera de volutas de Apulia, siglo IV a.C. Ruvo, Colección Jatta. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
19. Estela funeraria de Traseas y Evandria, procedente de Atenas, tercer cuarto del siglo IV a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.

20. Aristóteles. Copia romana de un original, probablemente del siglo IV a.C. Mármol. Museo Nazionale delle Terme, Roma. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
21. Reconstrucción del alzado de la Estoa de Atenea, Pérgamo, primera mitad del siglo II a.C. De A. Conze, C. Humann y R. Bohn, *Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon*, 1880-81, núm. 2, Berlín, 1882.
22. Batalla entre griegos y Amazonas. Detalle del friso del templo de Ártemis, Magnesia del Meandro, *c.* 140 a.C. Mármol. Louvre, París. Foto Giraudon.
23. Detalle de una estela funeraria procedente del Ática, *c.* 360 a.C. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto S. Adam.
24. Afrodita de Praxíteles. Copia romana derivada de la Afrodita de Cnido, *c.* 350-330 a.C. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
25. Afrodita de Praxíteles. Vaciado en yeso de la vista posterior de la misma escultura (il. 24). Foto Alinari.
26. Batalla entre griegos y persas. Detalle del Sarcófago de Alejandro, *c.* 310 a.C. Procedente de Sidón. Mármol. Museo Arqueológico, Estambul. Foto Hirmer Fotoarchiv.
27. Estatuilla helenística en bronce de un mendigo jorobado. Staatliche Museen zu Berlin.
28. Fauno Barberini. Copia romana de un original quizá de *c.* 200 a.C. Mármol. Staatliche Antikensammlungen, Múnich. Foto Hirmer Fotoarchiv.
29. Zenón. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
30. Epicuro. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Fundación Rogers, 1911. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
31. Afrodita agachada. Copia romana de un original atribuido habitualmente a Dedalsas de Bitinia (*fl.* mediados del siglo III a.C.). Mármol. Museo Nazionale delle Terme, Roma. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
32. Grupo helenístico de terracota representando a dos jugadoras de tabas. Procedente de Capua, siglo III a.C. British Museum, Londres.
33. Anciana ebria. Copia romana de un original, quizá de Mirón de Pérgamo, *c.* 200 a.C. Mármol. Staatliche Antikensammlungen, Munich.
34. Criadito cuidando del fuego. Versión romana de un original helenístico, posiblemente pictórico. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
35. Mitrídates III (*c.* 220-185/3 a.C.). Anverso de un tetradracma. Foto Hirmer Fotoarchiv.
36. Farnaces I (185/3-170 a.C.). Anverso de un tetradracma. Foto Hirmer Fotoarchiv.
37. Mitrídates IV (170-150 a.C.). Anverso de un tetradracma. Foto Hirmer Fotoarchiv.
38. Alejandro Magno. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Museo Capitolino, Roma. Foto Alinari.
39. Apoxiómeno de Lisipo. Copia romana de un original de *c.* 330 a.C. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
40. Persa caído y su reflejo. Detalle del mosaico que representa la Batalla de Darío y Alejandro (véase il. 52). Museo Nazionale, Nápoles. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
41. Tetis en la fragua de Hefesto. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico, quizá de Teón de Samos. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Alinari.
42. Pericles. Copia romana quizá de un original de Cresilas del siglo V a.C. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
43. Sócrates. Copia romana quizá de un original del siglo IV a.C. British Museum, Londres.
44. Demóstenes. Copia romana de un original, probablemente de Polieucto, colocado en el ágora ateniense *c.* 280 a.C. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
45. Polifemo recibe la carta de Galatea. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.

46. Aquiles reconocido por Odiseo en la corte de Licomedes. Pintura mural pompeyana. Copia romana de un original helenístico quizá de Teón de Samos. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
47. Hermafrodita. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Museo Nazionale delle Terme, Roma. Foto Anderson.
48. Relieve representando una gruta con Pan, Apolo y las ninfas, procedente de la cueva sagrada de Vari, Ática, *c.* 340 a.C. Mármol (restaurado). Museo Nacional, Atenas. Foto Marburg.
49. Dioniso y los piratas tirrenos. Detalle del friso (vaciado) del monumento corégico de Lísicrates, Atenas, *c.* 330 a.C. Vaciado en el Bristish Museum, Londres.
50. Relieve votivo representando a Asclepio, Higía y sus devotos, siglo IV a.C. Mármol. Museo Nacional, Atenas. Foto Alinari.
51. Pothos de Scopas. Copia romana de un original de mediados del siglo IV a.C. Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
52. Batalla de Darío y Alejandro. Mosaico procedente de la Casa del Fauno, Pompeya. Obra del siglo II a.C. probablemente basada en una pintura original, tal vez de Filoxeno de Eretria (*c.* 300 a.C.). Museo Nazionale, Nápoles. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
53. Afrodita Kallipygos. Copia romana de un original helenístico. Mármol (restaurado). Museo Nazionale, Nápoles. Foto Alinari.
54. Sátiro admirando sus nalgas. Copia romana de un original helenístico. Mármol. Museo Nazionale delle Terme, Roma. Foto Anderson.
55. Cabeza helenística. Mármol. Museo Real de Ontario, Toronto. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
56. Escena cómica, quizá de la *Synaristōsai* de Menandro. Detalle de un mosaico procedente de la Villa de Cicerón, Pompeya, firmado por Dioscórides de Samos (*fl.* 100 a.C.) y basado probablemente en un original del siglo III a.C. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
57. Escudo "Strangford". Versión romana del escudo de la Atenea Partenos de Fidias. Mármol. British Museum. Londres.
58. Electra y Orestes ante la tumba de Agamenón. Obra del siglo I a.C. firmada por Menelao. Mármol. Museo Nazionale delle Terme, Roma. Foto Alinari.
59. Atenea procedente de la biblioteca de Pérgamo, principios del siglo II a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
60. Copa de vidrio procedente de Begram, Afganistán, con decoración pintada ilustrando los raptos paralelos de Ganímedes y de Europa. Período romano. Musée Guimet, París.
61. Sátiro y ninfa. Copia romana de un original probablemente del siglo II a.C. Mármol. Museo Capitolino, Roma. Foto Alinari.
62. Afrodita, Eros y Pan, procedente de la colonia de los posidonios en Delos, *c.* 100 a.C. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Marburg.
63. Instrumentos musicales griegos. Dibujo de A.D. Johnson.
64. Competición entre Apolo y Marsias. Uno de los tres relieves del pedestal de un grupo escultórico, atribuido a Praxíteles por Pausanias, procedente del templo de Leto en Mantinea, *c.* 330 a.C. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Marburg.
65. Templo de Isis en Filé, Egipto, a partir del siglo III a.C. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
66. Busto de Sérapis realizado en basalto verde. Versión romana de un original de Briaxis, *c.* 300 a.C. Museo de Villa Albani, Roma. Foto Anderson.
67. Cabeza de una princesa egipcia, período Ptolemaico. Mármol. Museo Capitolino, Roma. Foto Alinari.
68. Reconstrucción del interior del templo de Apolo, Basas, finales del siglo V a.C. Según F. Krischen.
69. Tholos, Epidauro, mediados del siglo IV a.C. Foto Marburg.

70. Plano del Tholos, Epidauro, representando la disposición de los órdenes. Dibujo de A. D. Johnson.
71. Planos de edificios del siglo IV a.C. de Epidauro, representando la disposición de los órdenes. Dibujo de A. D. Johnson.
72. Templo de Zeus Olímpico, Atenas, comenzado en el 174 a.C. como culminación parcial de un proyecto del siglo VI a.C. concebido por los hijos de Pisístrato. Foto Marburg.
73. Planos de edificios del siglo II a.C., representando la disposición de los órdenes. Dibujo de A. D. Johnson.
74. Reconstrucción del aula del gimnasio inferior, Priene, *c.* 130 a.C. Según F. Krischen.
75. Reconstrucción del Buleuterion de Mileto, c. 170 a.C. Extraído de T. Wiegand, Milet, I, 2, Berlín, 1908.
76. Reconstrucción del alzado y sección de la Estoa de Átalo, Atenas, 159-138 a.C. Según dibujo en John Travlos, *A Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londres y Nueva York, 1971.
77. Reconstrucción de un capitel de la columnata interior del piso superior de la Estoa de Átalo, Atenas, 159-138 a.C. Dibujo de Ian Mackenzie-Kerr.
78. Reconstrucción de un capitel de un templo de Neandria, principios del siglo VI a.C. Dibujo de Philip Ward.
79. Maqueta de la acrópolis de Pérgamo. Staatliche Museen zu Berlin.
80. Plano de la acrópolis de Pérgamo. Según Pauly-Wissowa, Real-Encyclopaedie d. class. Altertumswissenschaft, XIX, I, Stuttgart, 1937.
81. Gigante muerto. Copia romana de un original *c.* 200 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Soprintendenza alle Antichità, Nápoles.
82. Amazona muerta. Copia romana de un original *c.* 200 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Soprintendenza alle Antichità, Nápoles.
83. Persa moribundo. Copia romana de un original *c.* 200 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
84. Gálata moribundo. Copia romana de un original de *c.* 200 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
85. Poseidón y Atenea compitiendo por Ática, del frontón occidental del Partenón, Atenas, *c.* 440-435 a.C. Dibujo de Jacques Carrey, *c.* 1674. Bibliothèque Nationale, París.
86. Zeus y Atenea luchando contra los gigantes. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
87. Lucha entre centauro y lapita. Metopa del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
88. Lucha entre Apolo y un gigante. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
89. Cabeza de centauro. Detalle de una metopa del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
90. Cabeza de gigante. Gran friso del altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliches Museen zu Berlin.
91. Marsias. Copia romana de un original helenístico que formaba parte de un grupo, junto con Apolo y el esclavo escita (véase il. 92). Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Alinari.
92. Esclavo escita. Copia romana de un original helenístico que formaba parte de un grupo, junto con Apolo y Marsias (véase il. 91). Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Anderson.
93. Toro Farnesio (el castigo de Dirce). Versión romana de un original de Apolonio y Taurisco de Trales, *c.* 150 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Alinari.
94. El castigo de Laooconte y sus dos hijos. Original helenístico de Hagesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, *c.* 150 a.C., o versión romana del mismo. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Fototeca Unione.
95. Hijo de Níobe. Copia romana procedente de un grupo probablemente tardohelenístico. Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Alinari.

96. Rostro de Laocoonte (detalle de la il. 94). Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
97. Rostro de Centauro viejo (detalle de la il. 127). Copia romana derivada probablemente de una pareja de esculturas realizadas a mediados del siglo II a.C. Mármol. Louvre, París. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
98. Giovanni Antonio Bazzi ("Il Sodoma"), *Bodas de Alejandro y Roxana*. Fresco de principios del siglo XVI. Versión renacentista de una pintura de Aecio (*fl.* 325 a.C.). Villa Farnesina, Roma. Foto Anderson.
99. Botticelli, *La calumnia de Apeles*. Pintura sobre tabla de fines del siglo XV. Versión renacentista de una pintura de Apeles, de fines del siglo IV a.C. Uffizi, Florencia. Foto Alinari.
100. Irene y Pluto de Cefisódoto. Copia romana de un original de *c.* 370 a.C. Mármol. Staatliche Antikensammlungen, Múnich. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
101. Tyche de Antioquía, por Eutíquides. Copia romana de un original de *c.* 295 a.C. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Alinari.
102. Relieve romano representando a Dioniso con la Primavera, el Verano y el Otoño. Probablemente versión de un original de *c.* 200 a.C. Mármol. Louvre, París.
103. Detalle del friso del templo de Hécate, Lagina, representando las personificaciones de Roma y varias ciudades de la región de Caria, *c.* 100 a.C. Mármol. Museo Arqueológico, Estambul.
104. Reconstrucción de la tienda de simposios de Ptolomeo II, *c.* 275-270 a.C. A partir de F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II*, Leipzig, 1914.
105. Pintura mural en la Casa de Obelio Firmo, Pompeya, siglo I a.C. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
106. Homero coronado por el Tiempo y el Mundo (detalle de la il. 107). Mármol. British Museum, Londres.
107. Relieve de la Apoteosis de Homero, firmado por Arquelao de Priene, *c.* 150 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
108. Dibujo de un relieve procedente de una copa de barro de *c.* 200 a.C., ilustrando escenas de la *Ifigenia en Aulide* de Eurípides. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
109. Pórtico del templo de Atenea Polias, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Staatliche Museen zu Berlin.
110. Firma de artista en un mosaico del palacio de Pérgamo, *c.* 200 a.C. (véase también la il. 136). Staatliche Museen zu Berlin.
111. Simias, *El huevo*. De *The Greek Anthology*, con traducciones en inglés de W. R. Paton, The Loeb Classical Library, Harvard University Press: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1918.
112. *La Siringa de Teócrito*. De *The Greek Anthology*, con traducciones en inglés de W. R. Paton, The Loeb Classical Library, Harvard University Press: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1918.
113. Dosiadas, *El Altar*. De *The Greek Anthology*, con traducciones en inglés de W. R. Paton, The Loeb Classical Library, Harvard University Press: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts y Londres, 1918.
114. Estela funeraria de Menófila, Sardes, siglo II a.C. Mármol. Extraído de W. H. Buckler y W. M. Calder (eds.), *Anatolian Studies Presented to Sir William Mitchell Ramsay*, Manchester, 1923.
115. Estela funeraria de Pitágoras, Filadelfia, siglo I a.C. Extraído de J. Keil y A. von Premerstein, *Bericht über eine Reise in Lydien...*, Viena, 1908.
116. Canción griega con signos de notación, procedente de la estela de Seikilos, Trales, *c.* 100 a.C. Extraído de *Bulletin de correspondance hellénique*, París, 1894.
117. Plano del templo de Atenea Polias, Priene, mediados del siglo IV a.C. Extraído de T. Wiegand y H. Schrader, *Priene*, Berlín, 1904.
118. Plano de Mileto en el siglo I a.C. Según Gerhard Kleiner, "Die Ruinen von Milet" en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Istanbul*, Berlín, 1968.

119. Inscripción de Potidea con caracteres ordenados en *stoichēdon*, finales del siglo V a.C. Mármol. British Museum, Londres.
120. Temis de Queréstrato, procedente del santuario de Némesis en Ramnonte, Ática, *c.* 300 a.C. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Alinari.
121. Mausolo, procedente del Mausoleo de Halicarnaso, *c.* 350 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
122. Hércules Farnesio de Lisipo. Copia romana firmada por Glicón de Atenas de un original de fines del siglo IV a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
123. Hércules Epitrapezios, de Lisipo. Copia romana de un original de fines del siglo IV a.C. Mármol. British Museum, Londres.
124. Hércules y Ónfale. Pintura mural en la Casa de Sirico, Pompeya. Copia romana de un original probablemente helenístico. Foto Brogi.
125. Hércules niño estrangulando las serpientes. Copia romana de un original probablemente helenístico. Mármol. Hermitage, San Petersburgo. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
126. Hermes y Dioniso niño, por Praxíteles. Copia, probablemente de *c.* 100 a.C., de un original de *c.* 330 a.C. Mármol. Museo de Olimpia. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
127. Centauro viejo. Copia romana de un original que probablemente procedía de un par de esculturas realizadas a mediados del siglo II a.C. (véanse además las ils. 97 y 128). Mármol. Louvre, París. Foto Alinari.
128. Centauro joven (detalle). Perteneciente a una pareja escultórica de la Villa de Adriano en Tívoli. Están firmadas por Aristeas y Papias y se trata de copias romanas probablemente derivadas de una pareja del siglo II a.C. (véanse además las ils. 97 y 127). Mármol gris. Museo Capitolino, Roma. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
129. Pendientes de oro helenísticos con figuras de Eros. British Museum, Londres.
130. Pan y sátiro. Grupo romano, probablemente copia de un original helenístico. Louvre, París. Foto Alinari.
131. Cupidos jugando con el pavo real de Hera. Pintura mural de la Casa de los Bronces, Pompeya, primera mitad del siglo I d.C. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
132. Cupidos con un león. Mosaico romano. Museo dei Conservatori, Roma. Foto Alinari.
133. Copa romana de plata con diseño de hojas, aves e insectos. British Museum, Londres.
134. Palomas en un recipiente de agua. Mosaico romano derivado de una composición del siglo II a.C., original de Sosos. Museo Capitolino, Roma. Foto Anderson.
135. "Cuarto sin barrer". Detalle de un mosaico romano, según un original de Sosos del siglo II a.C. Museo Laterano, Museos Vaticanos. Foto Anderson.
136. Voluta vegetal con un saltamontes. Detalle de un mosaico del palacio de Pérgamo, *c.* 200 a.C. (para la firma del mosaico, véase il. 110). Staatliche Museen zu Berlin.
137. Fauna marina. Detalle de un mosaico romano de Pompeya, según un original helenístico probablemente de *c.* 200 a.C. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Anderson.
138. Guirnalda con máscara trágica, fruta y flores. Detalle de un mosaico romano de Pompeya, según un original helenístico del siglo II a.C. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Alinari.
139. Altar circular con máscaras y guirnaldas procedente del teatro de Dioniso, Atenas, *c.* 100 a.C. Mármol. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Atenas.
140. Homero. Copia romana según un original probablemente de *c.* 200 a.C. Mármol. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Hirmer Fotoarchiv.
141. Esquilo. Copia romana de un original probablemente helenístico. Mármol. Museo Archeologico, Florencia. Foto Alinari.
142. Sófocles. Copia romana de un original probablemente helenístico. Mármol. Museo Archeologico, Florencia. Foto Alinari.
143. Dios fluvial. Versión romana de un tipo helenístico. Mármol. Museos Vaticanos. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.

144. Dios fluvial, procedente del vértice izquierdo del frontón occidental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
145. Tazza Farnese (detalle). Camafeo de sardónice procedente de Alejandría. Probablemente helenístico. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
146. Niké de Peonio, *post* 420 a.C. Procedente de Olimpia. Mármol. Museo de Olimpia. Foto Hirmer Fotoarchiv.
147. Plano del emplazamiento original de la Victoria de Samotracia. Dibujo de A. D. Johnson.
148. Victoria de Samotracia, de Pitócrito, principios del siglo II a.C. Mármol. Louvre, París. Foto Alinari.
149. Nacimiento de Atenea. Dibujo de un relieve de mármol de Madrid, versión del frontón oriental del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Según R. Schneider, *Die Geburt der Athena*, Viena, 1880.
150. Cabeza del titán Anito. Procedente de un grupo colosal de Licosura, obra de Damofonte de Mesenia, mediados del siglo II a.C. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Marburg.
151. Zeus de Euclides, *c.* 150 a.C. Procedente de Egira. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Atenas.
152. Poseidón, *c.* 150 a.C. Procedente de Melos. Mármol. Museo Nacional de Atenas. Foto Alinari.
153. Relieve romano derivado del pretil del templo de Atenea Niké, Atenas, finales del siglo V a.C. Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Alinari.
154. Construcción de la barca de Auge, del friso pequeño del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
155. Teutrante corre a recibir a Auge, del friso pequeño del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
156. Anfítrite, del gran friso del Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Mármol. Staatliche Museen zu Berlin.
157. Victoria de Samotracia, por Pitócrito, principios del siglo II a.C. Mármol. Louvre, París. Foto Marburg.
158. Sacrificio de Ifigenia, del vaso "Médicis", siglo I a.C. Mármol. Uffizi, Florencia. Foto Alinari.
159. Reloj de sol romano, según el tipo helenístico. Mármol. British Museum, Londres.
160. Reconstrucción del mapa del mundo de Eratóstenes (*c.* 275-194 a.C.). Según *Lexikon der Alten Welt*, Zurich y Stuttgart, 1965.
161. Reconstrucción del engranaje de un calculador astronómico helenístico. Extraído de Derek J. de Solla Price, "Gears from the Greeks. The Antikythera Mechanism-A Calendar Computer from *c.* 80 BC", en *Transactions of the American Philosophical Society*, nueva serie, 64.7, 1974.
162. Procesión dionisíaca con Sileno, sátiros y ménades. Dibujo procedente de un vaso del siglo II d.C., copia a su vez de un original neoático del siglo I a.C. Campo Santo, Pisa.
163. Plano del Altar de Zeus, Pérgamo, representando las líneas axiales. Dibujo de A. D. Johnson.
164. Jinetes de la procesión de las Panateneas, pertenecientes al friso del Partenón, Atenas, 447-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres.
165. Plano del santuario de Dioniso, Tasos, *c.* 300-275 a.C. Dibujo de Peter Bridgewater.
166. Reconstrucción del grupo de filósofos y poetas del Serapeo, Menfis, primera mitad del siglo III a.C. Según J. P. Lauter y C. P. Picard, *Les Statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis*, París, 1955.
167. Los siete sabios: Mosaico romano del siglo I a.C.; posible reproducción de una composición helenística. Procedente de Boscoreale. Museo Nazionale, Nápoles. Foto Alinari.
168. Perspectiva de una pintura mural romana de Boscoreale, siglo I a.C. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
169. Teatro griego, Epidauro, comenzado *c.* 350 a.C. Foto Hirmer Fotoarchiv.

170. Reconstrucción del teatro helenístico, Priene, comenzado en el siglo II a.C. Extraído de A. von Gerkan, *Das Theater von Priene* de Munich, 1921.
171. Plano representando la disposición de los vasos musicales en un teatro griego, según Vitruvio. Dibujo de A. D. Johnson.
172. Plano del ágora ateniense a finales del siglo IV a.C. Según un dibujo de John Travlos, *A Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londres y Nueva York, 1971.
173. Plano del Ágora ateniense tras la remodelación helenística del siglo II a.C. Según un dibujo de John Travlos, *A Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londres y Nueva York, 1971.
174. Torre de los Vientos, Atenas, *c.* 40 a.C. Foto Marburg.
175. Plano del templo de Ártemis Leukophryene, Magnesia del Meandro, mediados del siglo II a.C. Según C. Humann, *Magnesia am Maeander*, Berlín, 1904.
176. Alzado del templo de Ártemis Leukophryene, *Magnesia del Meandro*. Según C. Humann, Magnesia am Maeander, Berlín, 1904.
177. Plano del mercado de Mileto a fines del siglo IV y a mediados del siglo II a.C. Extraído de G. Kleiner. *Die Ruinen von Milet*, Berlín, 1968.
178. Plano del ágora de Magnesia del Meandro, siglo II a.C. Extraído de C. Humann, *Magnesia am Maeander*, Berlín, 1904.
179. Plano del ágora de Priene, siglo II a.C., representando el eje del arco del ágora y la simetría relacionada con él. Según J. B. Ward-Perkins, *Cities of Ancient Greece and Italy: Planning in Classical Antiquity*, George Braziller, Inc., Nueva York, 1974.
180. Reconstrucción del arco del ágora de Priene, mediados del siglo II a.C. Según F. Krischen.
181. Plano del ágora ateniense en el siglo II a.C., representando las líneas axiales. Dibujo de A. D. Johnson.
182. Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras, Delos, *c.* 220-150 a.C. Extraído de *Exploration archéologique de Délos, faite par l'École française d'Athènes*, XXIX, París, 1972.
183. Mosaico de pavimento de la Casa de las Máscaras, Delos. Extraído de *Exploration archéologique de Délos, faite par l'Ecole française d'Athènes*, XXIX, París, 1972.
184. Interior del piso inferior de la Estoa de Átalo, Atenas, *c.* 150 a.C. Foto Agora Excavations, American School of Classical Studies, Atenas.
185. Plano del santuario de Atenea en Lindo, Rodas, *c.* 200 a.C. Según G. Gruben, *Die Tempel der Griechen*, Munich, 1966.
186. Terraza y escalinata del santuario de Atenea, Lindo, Rodas. Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.
187. Reconstrucción del santuario helenístico de Asclepio, Cos. Extraído de P. Schazmann y R. Herzog, Asklepieion, Kos, I, Berlín, 1932.
188. Altar de Zeus, Pérgamo, *c.* 170 a.C. Staatliches Museen zu Berlin.
189. Vista suroccidental de los Propileos, Atenas, *c.* 435 a.C. Foto Marburg.

Indice analítico

Los números en cursiva remiten a las ilustraciones

Academo, 73.
Acragas, Olimpieo, 30, 103, 146.
Acrópolis, Atenas, 10, 13, 20, 94-95, 118, 120, 123, 223, 242, *2*.
acústica, y diseño de teatros, 229-234.
Adonis, 98.
Adriano, villa de, Tívoli, *128*.
Aecio, 137, 182, *98*.
Afrodita, 104; de Cnido, 45, 56, 84, 86, *24*, *25*; de Cos, 86; de Dedalsas, 41, 56, *31*; con Eros y Pan, 98, 133, *62*; en friso de Pérgamo, 221; Kallipygos, 84, *53*.
Agamenón, 156.
Agatarco de Samos, 15, 34.
Agathe Tyche, 55.
Agatón, 53, 56.
Ägias, 17, 63, *8*.
Ágora, Atenas, 50, *44*; ejes visuales, 246, *181*; planificación del, 235, 237-238; 242-243, 244; 255, *172*, *173*; Stoa Poikile, 50; y templo de Hefesto, 240, 241, 255.
Agustín, san, 23.
Alberti, Leon Battista, 240.
Alcibíades, 15, 68.
Alceón de Crotona, 166.
alegoría, 128, 137, 152.
Alejandría, 47, 73, 91, 102, 103, 104, 117, 128, 142, 179, 194, *145*; biblioteca, 100, 142, 170, 217; literatura en, 57, 152, 194, 206; Museo, 46, 102, 170, 192; Serapeo, 226.
Alejandro I de Macedonia, 9.
Alejandro Magno, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 34, 39, 45, 47, 50, 53, 56, 57, 95, 99-100, 102, 147, 154, 167, 185, 203, 257, 258, *1*, *10*, *38*; filosofía política, 47-50; Plutarco sobre, 47, 48, 53, 54; retratos de, 62, 69, 82, 137, 142, 224, 226, *98*; título, 177.
Alejandro, Sarcófago de, 49, *26*.
Alexarco, 257.
Alqueo de Mesenia, 161, 166, 216.
Altar de Zeus, Pérgamo, 122, 124, 125, 128, 136, 152, 153, 200, 207-208, 247, 248, 253, *163*, *188*; gran friso del, 153, 208, 210, 222, *86*, *88*, *90*, *156*; friso pequeño del, 207-208, 209, 210, 224, *154*, *155*; *véase además* Gigantomaquia; historia de Télefo.
Amazonas, 18, 120, *9*, *22*, *82*.
Amón-Ra, 17.
Anciana ebria, 49, 59, *33*.
Anfión, 129.
Anfitrite, 124, 208, 223, *156*.
animales, 74, 125, 134; *y véase mosaicos*, temas animales.
Anite de Tegea, 98, 186.
Anite de Tegea, 98, 186.
Anito, cabeza de, 202, *150*.
Antídoto, 174.
Antífilo, 84.
Antígona, 84.
Antígono de Caristo, 223.
Antígono Gónatas, 21, 226.
Antiguo Testamento, 22, 25.
Antíoco III, 177, 207, *148*.
Antíoco IV, 202.
Antíope, 129, *93*.
Antioquía, 56, 142; biblioteca, 170.
Antípatro de Sidón, 160, 161, 164, 188, 257.
Antología Griega, 159; *y véase* epigramas; *Antología Palatina*.
Antología Palatina, 98, 128; *y véase* epigramas, *Antología Griega*.
Apeles, 38, 45, 60, 62, 82, 83, 84, 89, 140, 173, 181, *99*.
Apis, 105.
Apolo, 192, *48*; Coloso de Rodas, 178; de Delos, 142, 156; Lyceios, 73; en el friso de Pérgamo, 123, *88*; y los hijos de Niobe, 131; y Marsias, 99, 128, 130, *64*, *91*, *92*; y Musas, 151, 192, 194; Sauroktonos, 74, 84.
Apolo, templo de, Atenas, 73.
Apolodoro, pintor, 174.
Apolodoro, discípulo de Aristarco, 128, 136, 223.
Apolonio de Alejandría, *eidographos*, 100.
Apolonio de Rodas, 91, 152, 193, 212; *Las Argonáuticas*, 193, 200, 210.
Apolonio de Trales, 129, *93*.

Apoxiómeno, 56, 63, *39*.
Apulia, *18*.
Aquiles, reconocido por Odiseo, 69, *46*; y la tortuga, 217, 224.
Arato, 94.
Arcadia, 98, 178.
areté, 31, 37.
Argos, 225.
Aristarco de Samos, 235.
Arístarco de Samotracia, 91.
Aristeas, *128*.
Arístides de Tebas, piantor, 83, 84.
Aristófanes de Bizancio, 91.
Aristófanes, dramaturgo, 34, 84, 97.
Aristóteles, 9, 34, 39-47, 48, 52, 57, 73, 92, 165, 229, *20*; *Del alma*, 168, 217; bárbaros, 47-48, 95, 257; ciudades, 76; clases sociales, 114; clasificación cronológica del arte, 87-90; definición del arte, 55, 56; distinción entre comedia y tragedia, 57, 81, 83; efectos emocionales y psicológicos del arte, 40-43, 79-80, 101; estilo en prosa, 106, 215; *Ética a Nicómaco*, 173-174, 175; *Física*, 217; lenguaje, 136, 168, 170; *De la memoria y el recuerdo*, 168; Metafísica, 39, 79, 89, 166, 168, 172; oratoria en público, 207; *Partes de los animales*, 41; percepción, pensamiento y sentidos, 138, 139, 166-170, 172, 173, 217, 218, 219; placer en imitaciones, 57, 60, 188, *146*; *Poética*, 41, 42, 57, 60, 79, 87, 88, 173; *Política*, 100, 114; *Retórica*, 41, 79, 140, 174, 175, 219; ritmo y métrica, 207, 219, 220, 223, 223, 226; *Del sentido y lo sensible*, 167, 168, 172; tamaño en arte, 175, 176-177, 193, 211, 217, 223, 224, 226; teoría acústica, 230; uso de símbolos, 170.
aristotélicos, 64, 136, 250-251.
Aristóxeno, 46, 100.
Arquelao de Priene, relieve firmado por, 147, 149, 151, 152, 155, *106*, *107*.
Arquíloco de Paros, 188.
Arquímedes, 235.
arquitectura, comentarios sobre, 79; decoración, 15, 17, 35, 7; elección de estilos, 107-116; escultura arquitectónica y naturalismo, 146; evolución de los templos, 41; formas vegetales en, 108, 116, 146, 147; órdenes, 115, 116, 117, 118, 119, 77, *78*; y proporción matemática, 33; *véase además* corintio, orden; dórico, orden; Egipto; geometría; jónico, orden; óptica.
Arsinoe, esposa de Ptolomeo IV, 149.
Ártemis, 74; en el friso de Pérgamo, 123.
artística, actitudes hacia la creación, 192, 193, 194, 195, 210-216.
Asclepio, 73, 74, 182, *50*.
Asclepiadas, cofradía médica, 40.
Asia Menor, 108, 142, 164, 165, 207.
astronómico, engranaje del calculador, *161*.
Atálidas, 94, 102, 117, 208, 209, 223; construcciones de los, 116, 117, 120, 156.
Átalo I, 120.
Átalo II, 128, 153, 247; Estoa de, 21, 115, 116, 235, 247, *76*, *77*, *181*, *184*.
Átalo III, 257.
Atenas, 21, 39, 73, 95, 120, 146, 207, 223; y la Atlántida, 9-23; guerra con Esparta, 22, 26, 27; y los jonios, 27, 28; planificación arquitectónica de, 235, *172*, *173*; preferencias estilísticas en arquitectura, 107-108; *y véase* Acrópolis; Ágora; Apolo, templo de; Atenea Niké, templo de; Buleuterio; cementerio de Dipilán; Erecteón; Hefesto, templo de; Lisícrates; Metroon; Olimpieo; Partenón; Pireo, El; Propileo; Estoa; teatro de Dioniso; Torre de los Vientos.
Atenea, 10, 12, 13, 118, 125, 127, 128, 178; de la biblioteca de Pérgamo, 120, 125, *59*; en friso de Pérgamo, 120-123, 200, 224, 248, *86*, *163*; en frontones del Partenón, 120, 200, *85*, *149*; inventa la flauta, 100; y procesión de las Panateneas en el friso del Partenón, 223-224.
Atenea Niké, templo de, Atenas, 94, 205-206, *14*, *153*.
Atenea Partenos, 91, 94, 109, 123, 155, 205, *14*.
Ateneo, 40, 100, 103, 142.
Atenodoro de Rodas, 129, *94*.
Ática, 10, 12, 13, 22, *48*, *85*.
ático, arte funerario, 38, 44, *19*, *23*.
ático, culto del Helenismo, 21; estilo escultórico, 43, 207, 223, *23*.
Atlántida, mito de, 9-23, 225, *3*.
Atlas, 146.
atomistas, 51, 217.
Atos, Monte, 19, 179.
auditivas, teorías, 219, 230; *y véase* acústica.
Auge, *154*, *155*.
Augusto, 21.
azar y arte, 53-57.

Babilonia, 13.
bárbaros, actitudes griegas hacia los, 9, 13, 18-39, 47-49, 95, 257.
barcos, 103, 104, 105, 107.
Basas, templo de Apolo, 33, 108, 114, 171, *68*.
Batalla de Darío y Alejandro, pintura y mosaico, 56, 64, 84, *40*, *52*.
Batiadas de Cirene, 211.
Begram, Afganistán, *60*.
Benevento, 257.
bibliotecas, origen de, 170; *y véase* Alejandría, Antioquía; Pérgamo.
Biblos, 164.
Bodas de Alejandro y Roxana, 137, 182, *98*.
Boecio, 74.

Boscoreale, *168*.
Botticelli, Sandro, 140, *99*.
Briaxis, *66*.
Bronce, Edad de, 9, 22.
Brunelleschi, Filippo, 240.
Buleuterion, Atenas, 247.

caballos, 18-19.
Calates, 84.
Calígula, 18.
Calímaco de Cirene, 69, 142, 152, 159, 160; *Aetia*, 193, 194, 212; y disputa sobre el tamaño y la excelencia artísticos, 193, 200, 206, 210, 211, 212, 216; *Himnos*, 101, 192; *Yambos*, 101, 102; *Pinakes*, 91; variedad del lenguaje, 102, 118.
Calímaco, escultor, 108.
Calumnia de Apeles, 82, 140, 141, *99*.
campo, *véase* ciudad y campo.
carácter, en las artes visuales, 84.
Cares de Lindo, 178.
Caria, *103*.
Cariátides, 146, 248.
Carnéades, 72.
Carrey, Jacques, *85*.
Cartago, 23.
casas particulares, 15, 243.
Catón, 23.
Catulo, 216.
Cefisódoto, 45, 55, 141, *100*.
centauros, 18, 24, *87*, *87*; Centauros viejo y joven, 133, 184, 248, *97*, *127*, *128*.
cerámica neoática, 215, 216, 220, *158*, *162*.
cerámica pintada, 34, 74, *18*; e inscripciones, 151; y personificación, 140.
César, Julio, 257.
Cicerón, 91, 206, 207; *De Officiis*, 134; *El orador*, 206.
ciencia y tecnología, 40, 41, 67, 235, 236-237.
cínicos, 52.
circo, 18.
ciudad y campo, 50-51, 69, 71, 73-77, 95, 101.
Cízico, templo de Apolonia, 128, 129, 131, 153, 156, 223.
clásicos, literatura y arte, e imitación helenística, 91.
clasificación y crítica del arte, cronológica, 87-95; geográfica, 95-102.
Cleantes, 50, 128, 134, 139, 141.
Cleopatra, 257.
Cnido, Afrodita de, 46, 56, 84, 86, *24*, *25*; tesoro de, 30.
colosos, 178, 179.
comedia, 42, 57, 81, 87, 91, 151, 226, *165*; carácter y emoción en, 81, 83; en artes visuales, 84, 85, *53-56*; Comedia Nueva, 57, 140.
Constantino, 14.
corintio, orden, 103, 146, 202; y barco de Ptolomeo IV, 103, 104, 105; y elección de estilos en arquitectura, 107-116, 117, *70*, *71*, *73*.
Corinto, 27, 95, 102, 144, 234.
Cos, 101, 102; Afrodita de, 86; santuario de Asclepio, 182, 251, 253, *187*.
Crates de Malea, 127, 128, 131, 136.
Cresilas, *42*.
Creso, 154.
Crisipo, 50, 134, 138.
Cristiandad, 23, 225.
Crotona, 22.
Ctesicles, 69, 84.
Ctesiloco, 84.
cultos, rurales, 73-77; de Zeus, 202-203.
cupidos, 137, 182, 188, *98*, *131*, *132*.

Damofonte de Mesenia, 178, 202, *150*.
Daoco II de Tesalia, 17, 225, *8*.
Darío III, 84.
Dedalsas de Bitinia, 56, 31.
Delfos, 38, 108, 109, 146, 177, 253; monumento a los tesalios, 17, *8*; pedestal argivo, 225, 226; templo de Apolo, 20; *tholoi*, 109.
Delos, 15, 74, 91, 224, 225; Afrodita de, *62*; Apolo de, 142, 156; Casa de las Hermas, 7, Casa de las Máscaras, 248, *182*, *183*; sala hipóstila, 115; Santuario de los Toros, 21.
Delos, confederación de, 108.
Deméter, 192.
Demetrio de Álope, escultor, 92.
Demetrio de Falero, 47, 226.
Demetrio I de Macedonia, 57.
Demócrito, 51, 57.
Demóstenes, 15, 68, 77, 206, *44*.
Diana, 131.
Dídima, templo de Apolo, 109.
dinásticos, retratos, 12-13, 17, 62, 69, 103, 225, *35-37*.
Dinócrates, 19, 179.
Diodoro, 163.
Diógenes de Babilonia, 128.
Diógenes, cínico, 52.
Diógenes, epicúreo, 56.
dionisíacos, ritos, 74, 140, 143, 216.
Dionisio II, tirano de Siracusa, 14.
Dioniso, 74, 84, 164, 184, 191, 192, *49*, *126*; culto de, 74, 140, 147, 216, *102*, *162*; en friso de Pérgamo, 123, 223; y procesión de Ptolomeo II, 143, 224-225; y teatro, 191-192, 229, *139*; templo de, en barco de Ptolomeo IV, 17, 103, 104; templo de, Tasos, 151, 226, 228.
Dioscórides de Samos, 194, 195, 211-212.
Dipilón, cementerio de, Atenas, 248.
Dirce, 129, 133, *93*.

ditirambo, 151, 226, *165*.
Domiciano, 21.
dórico, orden, 30, 41, 102, 105, 106, 238, 246; y barco de Hierón II, 103, 104, 107, 117; y elección de estilos en arquitectura, 107-116, 118, 119, *70*, *71*, *73*.
Doríforo, 33, 63, 79, 171, *16*.
dorio, modo musical, 36, 95, 100, 101.
dorios, 25-31, 95, 101, 102; y la comedia, 59.
Dosiadas, 156; *El Altar*, 158, *113*.
Dresde, 133.
dualismo en el arte, 67-73.
Duris, 46, 89, 91, 94, 95.

Éfeso, Artemisio, 20, 154.
Egipto, 23, 161, 164; arte y arquitectura, 12, 17, 104, 105, 106, 164, 225, *65-67*; en diálogos de Platón, 12, 31, 35, 164, 167; jeroglíficos, 161, 163, 165; producción de papiros, 167.
Egira, *151*.
Egisto, 156.
Electra y Orestes, 93, *58*.
Eleusis, 15; sala de los Misterios, 73.
engaño y trampantojos, 59-67.
eolio, modo musical, 95.
eolios, 27, 28.
eólico, capitel, 116, *78*.
Eos, 221.
epicureísmo, 49-50, 51, 54, 57, 64, 86, 139, 217.
Epicuro, 51, 52, 56, 57, 73, 86, 139, *30*.
Epidauro, 73, 253; gimnasio, 243; Propileos, *71*; teatro, 229, *169*; templo de Ártemis, 109, *71*; templo de Asclepio, *71*; templo L (templo de Afrodita), *71*; *tholoi*, 109; Tholos, 69, 70.
epigramas, 185, 186, 188, 192, 194, *223*; en estatuas, 142, 156; y poemas en imágenes, 156-157, 158, *111-113*; en templo de Apolonia, Cízico, 128, 153, 156, 223.
epitafios, 158-166, 194.
epopeya, 91, 192, 199, 200, 210, 211.
Eratóstenes, 217, 235, *160*.
Erecteo, 27.
Erecteo, Atenas, 27, 30, 108, 248, *13*.
Eros, 133, 182, 184, 185, *62*, *129*.
erótico, arte, 45.
escenografía, 34, 229.
escépticos, 52, 64, 72.
Escipiones, 23.
escitas, 47.
Esclavo escita, 128, *92*.
Escopas, 33, 74, 82, *51*.
escritores e imágenes, 156-158.
espacio, y movimiento lineal en artes visuales, 220-229; y planaificación arquitectónica, 239, 240-241; y sonido en teatro, 229-234; y tiempo, 217-220.
Esparta, 22, 26, 27, 102, 147.
Esquilo, 34, 194, 195, 199, 211-212, *141*; *Las suplicantes*, 84; *Persas*, 22, 23, 84.
Estéfano, discípulo de Pasíteles, 93.
estelas funerarias, 158-166, *114*, *115*.
Estoa, de Átalo, Atenas, 21, 116, 235, 247, 255, *76*, *181*, *184*; de Atenea, Pérgamo, 21; de Eumenes, Atenas, 21; de Zeus, atenas, 241-242, 244, 246.
estoa, como concepto arquitectónaico, 31, 251; y órdenes, 116; y planificación arquitectónica, 235, 242, 244-246, 247, *178*, *179*, *181*.
estoicismo, 23, 49-50, 51-52, 54, 57, 72, 86, 93, 250-251; y alegoría, 139, 142; y estilo artístico, 125-136, 153; teoría acústica, 230-231.
Estratónica, 69, 84.
ethos y *pathos*, 79-87.
etimología, 76, 138, 142, 152.
Etruria, 12.
Euclides, *151*.
Euclides, 64, 259, 250, 251, 253-255; *Óptica*, 64, 251.
Eufranor, 174, 178.
Eumenes II, 120, 128, 153, 155; constructor del ágora inferior, Pérgamo, 243; Estoa de, 21.
Eunica, 98.
Eupompo de Sición, 62, 95.
Eurípides, 27, 74, 152, 166; *Bacantes*, 74; *Ion*, 27; *Ifigenia en Áulide*, *108*:
Europa, *60*.
Eutíquides, 142, 146, *101*.

Farnaces, *36*.
Fauno Barberini, 49, *28*.
fealdad y deformidad, tema artístico, 52, 59, *27*; y comedia, 81, 84-86, *55*.
Febe, 221.
Fenicia, 164, 171.
Fidias, 13, 91, 94, 109, 120, 155, 175-176, 202, 205, *4*, *57*.
figuras negras, cerámica de, 27.
Filadelfia, 164, *115*.
Filé, templo de Isis, *65*.
Filetero, 117.
Filipeo, Olimpia, 20, 109, 226.
Filipo II de Macedonia, 9, 14-15, 17, 20, 225.
Filipo V, 257.
Filoctetes, 84.
Filoxeno de Eretria, 52.
fisiognomía, 82.
fluviales, dioses, 195, 196, *143*, *144*, *145*.
forma periódica, en composición literaria, 219-220; en artes visuales, 220, 226, *162*.
frigio, modo musical, 36, 95, 99, 100.
Friné, 38.

gálatas, 117-118, 120, 153, 209, *84*.
Galatea, 69, 98, *45*.
Galatón, 151,m 193, 194, 195, 211.
Ganímedes, *60*.
geometría, y planificación arquitectónica y arte, 234-241, 249-250.
germanos, 19, 23.
Gigante, 120, *81*.
Gigantomaquia, en Altar de Zeus, Pérgamo, 43, 120, 123, 125, 128, 136, 137, 209, 210, 211, *86*, *88*, *90*; en metopas del Partenón, 120.
gimnasios, 13, 73, 103; *y véase* Epidauro; Mileto; olimpia; priene.
Gordión, 15.
Gorgias, 81, 106.
gótica, arquitectura, 115.
Gryllos, 84.
guirnaldas, 188-192, *138*, *139*.

Hagesandro de Rodas, 129, *94*.
Halicarnaso, Mausoleo, 79, 171, 177, 213, *9*, *121*.
Hefesto, templo de, Atenas, 240, 241, 246, 255, *181*.
Hefesto, 10, 64, *41*.
Hegesias, 106, 107.
Helenismo, filosofía del y filosofías helenísticas, 47-53.
Helicón, monte, 193.
Helios, 223.
Hera, 79, 138, 142, *131*.
Heráclito, 39, 57.
Hércules, 179, 185, 201; coloso de tarento, 178; Epitrapezios, 179, 123; Farnesio, 179, *122*; «en la Encrucijada», 25, 30, 37, 107, 137, 165; de niño, 182, *125*; y Ónfale, 64, 184, *124*.
Hermafrodita, 71, 97, 133, *47*.
Hermes, 74, 163, *126*.
Hermógenes, 112, 238, 239, 240.
Heródoto, 23, 25, 88, 225.
Herondas, 59, 101, 102, 104, 182; *El sueño*, 101, 102.
Hesíodo, 35, 151, 212; *Teogonía*, 137.
Hierón II de Siracusa, 15, 17, 117; barco de, 103-104, 107.
Hierro, Edad de, 22.
Higía, *50*.
Hipócrates de Cos, 41.
Hipodamo de Mileto, 33, 171.
hipódromos, 13, 18.
Hiponacte, 101.
historia, 89, 134, 149.
Homereo, 149-151, 193, 194.
Homero, 67, 69, 86, 87, 99; y alegoría, 138; Apoteosis de, por Arquelao, 148-149, 151, 152, 155, *106*, *107*; hexámetros, 101; *Iliada*, 35, 87, 103, 149, 152, 193; *Margites*, y *megethos* (grandeza), 175, 199; *Odisea*, 35, 87, 149, 193; retratado en artes plásticas, 148-149, 193-194, 195, 196, 199, 211, 226, *106*, *107*, *140*; tradición de, 11, 35.

Ictino, 33.
Ifigenia, *158*.
imágenes verbales, y arte de Pérgamo, 136, 137.
Imperio Romano, 14, 21, 23.
India, 47, 143.
ingeniería civil, 19.
inscripciones, 21, 171, 172, *10*, *119*; en copas de barro, 152, *108*; en edificios, 153, 154, 155, *109*; en la Gigantomaquia, Pérgamo, 128, 153, 200-210; en el relieve de Arquelao, 151, 151, 155.
Ion, 27.
Irene y Pluto, 141, 142, 100.
Isis, 35, 164; Eutenea-Isis, *145*.
Isócrates, 47, 81.

Jenócrates, 91, 94, 95.
Jenofonte, 35, 38, 51, 77, 82; *Recuerdos*, 25; *Económico*, 31.
Jerjes, 22, 84.
Jerusalén, 13.
Jockey, 59.
Jonia, 10, 40, 164.
jonia, filosofía, 13, 40, 52, 172.
jónico, orden, 12, 27, 30, 41, 106, 118, 146, 246; y elección de estilos en arquitectura, 107-116, *71*, 73.
jonio, modo musical, 36, 37, 95.
jonios, 25-31, 36, 95, 100, 102.
joyas, 185, 129.
judaica, tradición, 23.
Justiniano, 21.
Juvenal, 23.

Kairos, 56, 141, 145-146.
kritikoi, 91.

Lagina, templo de Hécate, *103*.
Laocoonte, 128, 129, 130, 133, *94*, *96*.
lapitas, 124, 125, *87*.
Larisa, 116.
lenguaje, teorías del, 36, 137, 138, 139, 167, 168.
Leónidas de Tarento, 159.
Leucipo, 51.
libros, 167, 170.
Liceo, 40, 73, 250-251.
Licomedes, 69, *46*.
Licosura, grupo escultórico por Damofonte de Mesenia, 178, 202, *150*.

lidio, modo musical, 36, 95.
Lindo, santuario de Atenea, 251, 253, *185*, *186*.
lírica, poesía, 91, 100, 188-192.
Lisias, 206.
Lisícrates, monumento corégico de, 74, 109, *49*.
Lisímaco, 57.
Lisipo, 62, 63, 67, 81, 82, 90, 92, 142, 178, 179, 181; Agias, 63, *8*; Apoxiómeno, 56, 63, *39*; Hércules Epitrapezios, 179, *123*; Hércules Farnesio, 179, *122*; Kairos, 56, 141, 145-146, 156.
Lisístrato, hermano de Lisipo, 62.
Longino, 175.
Luciano, 137, 140, 182, 184.
Lucrecio, 73, 251.

Macedonia, 9, 21, 40, 47, 117, 204, 225; casas y palacios, 243.
Madrid, 123, *149*.
Magnesia del Meandro, planificación arquitectónica, 242, *178*; templo de Ártemis Leukophryene, 45, 238, 239, 241, 244, *22*, *175*, *176*.
Maneto, 163.
Mantinea, templo de Leto, *64*.
mapas, 217, *160*.
Marco Antonio, 257.
Marsias, 99, 100, 101, 128, *64*; desolladura de, 49, 128, 133, *91*, *92*.
masculino y femenino, dualismo, 97, *60*; *y véase* Hermafrodita.
Mausolo, 178, *121*.
mecenazgo artístico, 94, 103, 117.
Médicas, guerras, 9, 22-23, 26, 88, 99-100, 122, 205.
medicina, 41.
«Médicis», vaso, *158*.
medida, escala y percepción, 171-175; y los frisos del Altar de Zeus, Pérgamo, 207-210.
Megalópolis, 177.
Meleagro, 161, 164, 188-192.
Melos, 202, *152*.
ménades, 74, 140, 215, *162*.
Menandro, 53, 56, 68, 82, 84; *El arbitrio*, 53; *Synaristosai*, 56.
Meneceo, 86.
Menécrates de Rodas, 131.
Menelao, 93, *58*.
Menfis, Serapeo, 105, 226, 228, *166*.
Menófila, tumba de, Sardes, 161, 164, *114*.
Metrodoro, 204.
Metroon, Atenas, 246, *181*.
Micénico, período, 26.
Mileto, Buleuterion, 112, 114, 240, 244, 247, *73*, *75*; Didimeo, 238; gimnasio helenístico, 112, 114, 240, 243, 244, 246, *73*; planificación urbana, 242, *177*, plano de, 171-172, *118*.
mimiambos, 101.
mimos, 59.
Mirón de Pérgamo, 100, 128, *33*.
Misterios, 73.
mitos, 23; interpretación alegórica de, 128, 137-138, 142, 151.
Mitrídates III, *35*.
Mitrídates IV, *37*.
monedas, 62, 69, *35-37*.
Morgantina, 15.
mosaicos, 15, 56, 59, 64, 74, 84, 103, *5*, *6*, *132*, *138*; Batalla de Darío y Alejandro, 64, 84, *40*, *52*; de la Casa de las Máscaras, Delos, 248, *182*, *183*; «Cuarto sin barrer», 188, *134*, *135*; cómicos, 84, *56*; ejes visuales, 248, *182*, *183*; del palacio de Pérgamo, *110*, *136*; peces y temas animales, 188, *134*, *136*, *137*; Siete Sabios, *167*.
Mummio, 234.
Musas, 127, 151, 192, 193, *107*; inspiración poética, 194, 212; «pajarera de», 192.
música, 33, 35, 36, 37, 157, 171, 173; clasificación geográfica de, 36-37, 95, 99, 100, 101; efectos psicológicos de, 80-81; instrumentos, 99, 100, 156-157, *63*; notación, 170, *116*.

Nápoles, 120, 179.
narrativo, arte, 225.
naturalismo, 57-67, 93, 146.
Neandria, 116, *78*.
Neoático, arte, 91, 205, 206, 209; cerámica, 215, 220, *158*, *162*; y oratoria, 206-207; relieves y frisos, 205, 215-216, 220, 224, *153*; ritmo en, 215-216.
neoplatonismo, 168.
Nicias, pintor, 174.
Niké, 123, *14*; de Peonio, 198, *146*.
Nilo, 195, 196, 198, *145*.
ninfas, 74, 98, 133, *48*, *61*.
niño con una oca, 74.
Níobe, grupo escultórico, 131, *95*.
Nix, 223.
Nykterinos, 151, 226, *165*.

Odiseo, 68, *46*.
Olimpia, 15, 253, *146*; Filipeo, 20, 109, 226; gimnasio, 243; templo de Zeus, 195-196.
Olimpieo, Atenas, 20, 109, 202, 207.
Olinto, 15.
Ónfale, 69, 184, *124*.
óptica, 64; y planificación arquitectónica, 241-255; *y véase* Euclides.
Orestes, 93, *58*.
Oriente Medio, 10.
Oro, Edad de, 98.
Osiris, 105, 163, 164.

palabra e imagen, 151-155, 158-166.
Palatitsa, 243.
Pan, 73, 74, 98, 99, 101, 156, *48*, *130*; y Afrodita, 133, *62*.
Panateneas, 223; procesión de, en el friso del Partenón, 224, *164*.
Pancaspe, 45.
Panecio de Rodas, 128, 131, 134.
Pánfilo de Anfípolis, 35, 79, 106, 171.
Panjonio, 31.
Papias, *128*.
Parrasio de Éfeso, 35, 38, 60, 82.
Partenón, Atenas, 13, 27, 108, 118, 119, 124, 196, *4*, *12*; friso, 199, 224, *164*; frontones, 123, 125, 200, 207, *85*, *144*, *149*; metopas, 124, 199, *87*, *89*.
Pasíteles, 91, 93, 94, 216.
pathos, véase *ethos*.
Paulo, Macedónico, 204.
Pausanias, *64*.
Pausias, 79.
Pausón, 84.
pedestal argivo, Delfos, 225, 226, 228.
Pella, 15, 243, *5*.
Peloponeso, guerra, 22, 23, 73.
Peonio, 198, *146*.
Pérgamo, 21, 94, 99, 102, 147, 203, *79*, *80*; ágora inferior, 243; biblioteca, 117, 120, 125, 170; *59*; elección de estilos en, 116-125; escultura, 94, 102, 120-125, 128-129, 130, 131, 206, 207, 216, *81-84*, *86*, *88*, *90*; Estoa de Heroon, 114, *73*; influencia de los estoicos en el arte, 134; mosaicos, 15, 188, *110*, *134-136*; y pergamino, 167; templo de Atenea Polias, 118, 153, *109*; *y véase* Altar de Zeus.
Pericles, 13, 68, 102, 108, 123, 155, 206, 224, *42*.
peripatéticos, 250-251.
persas, 13, 19, 120, 143-144, 177, *26*, *83*.
Perseo de Macedonia, 257.
personificación, 139, 140, 141, 142, 143-144, 146, 224, *99-103*.
perspectiva, 34, 229, 235, 251, 253, *18*, *168*.
phantasia, 92, 93, 168.
Píndaro, 100.
pintura, 45, 59, 60, 69, 174, 188, *41*, *45*, *46*, *105*, *124*, *131*, *168*; y alegoría, 137, 193-194, 195, *98*; crítica y clasificación de, 79; e ideas de Aristóteles, 42, 60; y orden matemático, 33-34; y personificación, 137, 140, 141, *99*.
Pireo, El, 171.
Pirro, 151, 257.
Pisístrato, hijos de, 20, 72.
Pitágoras, 23, 33, 50, 163, 164, 234, 258.
Pitágoras, tumba de, Filadelfia, 164, *115*.
pitagóricos, 12, 71-72; e ideas egipcias, 164, 165-166; sobre las letras, 167.
Piteo, 34, 79.
Pitócrito, *148*, *157*.
plata, 103, 152, 185, *133*.
Platón, 9, 28, 47, 50, 72, 73, 89, 164, 207, 217, *15*; Academia de, 72, 172; *El Banquete*, 73; bondad y la belleza en el arte, 31-39, 166, 167, 171; *Cratilo*, 138, 139, 167; *Critias*, 9, 10, 14, 25, 225; danza, 216; *Fedro*, 31; *Filebo*, 172; *Filodemo*, 33; ideas sobre arte, opuestas a Aristóteles, 39, 41, 43, 45, 47, 80, 88; *Laques*, 35, 95; lenguaje y habla, 166-167, 170; *Leyes*, 35, 100, 167; medida, 172; mito de la Atlántida, 9-13, 15, 17-24, 25, 39, 95, 258, *3*; música, 81, 100, 101; palabra e imagen, en el pensamiento de, 137, 152; *República*, 31, 35, 36, 37, 95, 172, 258; *Sofista*, 172; *Timeo*, *9*; visión, 139, 167.
Plinio el Viejo, 35, 54, 62, 63, 83, 84, 89, 90, 94, 95, 131, 173, 181, 188; *Historia Natural*, 54, 89, 95, 173, 178.
Plotino, 167.
Pluto, 55, 141, 142, *100*.
Plutarco, 47, 48, 53, 62, 94, 163, 164, 165, 174, 230; *De la Fortuna o Virtud de Alejandro*, 47, 53.
Plutón, 105, 164.
poesía, 42, 45-46, 127, 128, 188-192; clasificación de, 100, 106; en la forma del tema, 156-157, *111-113*; métrica y ritmo, 170, 215, 216, 219; originalidad e inspiración, 192-195, 211-212; *y véase* epopeya; epigrama; lírica.
Polibio, 23, 134, 204, 257, 258.
Policles, 90, 205.
Policleto, 33, 63, 79, 106, 171, 172, 229, *16*; *Kanon*, 33, 79.
Polícrates de Samos, 13.
Polidoro de Rodas, 129, *94*.
Polieucto, 68, *44*.
Polifemo, 68, 69, 98, *45*.
Polignoto, 74, 84, 94.
Polos, 55.
Pompeya, Casa de los Bronces, *131*; Casa del Fauno, *6*, *40*, *52*; Casa de Obelio Firmo, *105*; Casa de Sirico, *124*; mosaicos, 84, *6*, *40*, *52*, *56*, *137*, *138*; pinturas murales, 64, 184, *41*, *45*, *45*, *46*, *105*, *124*, *131*, *168*; Villa de Cicerón, *56*.
Poseidón, 12, 13, 22, 31, 95, 225; en el frontón del Partenón, 123, 202, *85*; de Melos, 202, *152*.
Posidonio, 134.
Pothos, 82, *51*.
Potidea, *119*.
Pratinas, 100.
Praxíteles, 38, 45, 56, 90, 91, 204; Afrodita de Cnido, 45, 56, 86, *24*, *25*; Afrodita de Cos, 86; Agathe Tyche, 55; Apolo Sauroktonos, 74, 84; Competición entre Apolo y Marsias, 100, 128, *64*; Hermes con el niño Dioniso, 74, 182, *126*; Matrona compungida y Cortesana sonriente, 86.

Priene, 15, 235, 238, 242; ágora, 243, 244, 246, 247, 251, *179*, *180;* Eclesiasterio; Estoa sagrada, 242, 244, 246; gimnasio inferior, 112, 114, 115, 243, *74*; teatro helenístico, *170*; templo de Atenea Polias, 20, 33, 79, 118, 154, 171, *10*, *17*, *117*.
Problemas, 174, 218.
Probo, 101.
Pródico, 25, 28, 30, 31, 107, 137.
Proftasia, Sogdiana, 47.
Propileos, Atenas, 108, 154, 223, 242, 253, *189*.
Protógenes de Rodas, 54, 181.
Ptolomeo I, 21, 105, 140, 163.
Ptolomeo II, 101, 144-145; procesión de, 142, 145, 224-225; tienda de simposios de, 147, *104*.
Ptolomeo III, 94, 95.
Ptolomeo IV, 149; barco de, 15, 103, 104, 105, 107.
Ptolomeo VI, 196.
Ptolomeos, 17, 19, 117, 164, 167, 224, 225, 258.

Queréstrato, 178, *120*.
Queronea, 20.
Quintiliano, 91-92, 206.

Ramnonte, templo de Némesis, *120*.
Rea, 143.
Reco, 79.
relojes de sol, 217, 237, *159*.
Renacimiento, 62, 64, 229, 240.
retórica, 41, 45, 46, 81, 95, 171; lo ático y lo asiático en, y escultura, 206-211; y juicio estilístico, 106-107; *vease además* Aristóteles, *Retórica*.
Reyes, 13.
Rodas, 130-131, 134, 251, *148*; coloso de, 178; santuario de Atenea, Lindos, 251-252, *185*, *186*; escultura, 102, 129-130, 200.
Roma, 133, 134, 203, 204, 241, *103*; y arte helenístico, 204; y Atlántida de Platón, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 258; contenido informativo del arte romano, 146; derrota moral y física de los griegos por, 203-204, 205, 257-258.
Rómulo y Remo, 153.
Roxana, 137, *98*.

Safo, 188, 216.
Sais, 163.
Salomón, templo de, 13, 21.
Samos, templo de Hera, 79.
Samotracia, Arsineo, 15, *11*; Cabirieo, 15, *148*; Victoria de, 56, 177, 196, 200, 202, 212, 215, *147*, *148*, *157*.
Santa Sofía, 21.
Sardes, templo de Ártemis, 238, 239; tumba de Menófila, 161, 165; *114*.
sátira, 84.
sátiros, 74, 84, 98, 128, 133, 134, 215, *54*, *61*, *130*, *162*.
Seikilos, estela de Trales, *116*.
Selene, 221.
Seleúcidas, 56, 117, 258.
Seleuco, 142.
Selinonte, templo G, 239.
Sémele, 143.
Semíramis, 13.
Séneca, 179, 251.
Sérapis, 105, 164, *66*.
Sexto Empírico, 251.
Síbaris, 22.
Sicilia, 15, 17, 103, 107.
Sición, escuela de, 89, 94, 95.
Sidón, sarcófagos de, 164.
Siete Sabios, 228, *167*.
Sifnios, tesoro de los, 30, 248.
Silanión, 56, 62.
Sileno, *162*.
símbolos, 160, 168-170.
Simias, *Alas de Eros*, 156; *Hacha doble*, 156; *El huevo*, 156, *111*.
Simónides de Cos, 159.
Siracusa, 14, 68, 102, 104, 117, 257.
Siria, 102.
Siwa, 17.
skiagraphia, 41, 174, 207, 209.
sociales, clases, 114-115.
Sócrates, 9, 23, 25, 28, 52, 68, 81, 82, *43*; sobre bondad y belleza en el arte, 31-39, 171.
«Sodoma, Il» (Giovanni Antonio Bazzi), *98*.
sofistas, 25, 31, 55.
Sófocles, 84, 195, 229, *142*.
Sofrón, 101.
Solón, 9, 22.
sonido, 167, 168, 170, 219; y espacio en teatro, 239-234.
Sositeo, 194.
Sosos, 188, *134*, *135*.
Stoa Poikile, Atenas, 50, 250-251.
«Strangford», escudo, *57*.

Tácito, 23.
tamaño, y calidad literaria, 193, 195; y escultura, 195-196, 206-211; y mérito artístico, 175-192; y organización lineal de obras artísticas, 219; y pintura, 193-194, 195; y retórica, 206-211.
Tarento, 178, 179.
Tasos, templo de Dioniso, 151, 226, 228, *165*.
Taurisco de Trales, 129, *93*.
Tazza Farnese, 196, *145*.
teatro de Dioniso, Atenas, 191, 229, *139*.
teatro, sonido y espacio en el, 229-234, *169*, *170*.

techne, technai, 79, 212.
Tegea, templo de Atenea Alea, 33, 109.
Télefo, historia de, en friso pequeño del Altar de Zeus, Pérgamo, 208, 209, 210, 211, 224, 225.
Telestes, 100.
Temis, 178, *120*.
Teócrito, 59, 69, 74, 101, 102, 104, 118, 185; *La Siringa de Teócrito*, 156, 158, *112*.
Teodoro de Samos, 79.
Teofrasto, 40, 59, 82, 140, 257; *Personajes*, 59, *55*.
Teón de Samos, *41*, *46*.
termas, 13, 18.
Termópilas, 159.
Tersites, 67.
Tesalia, 17.
Tetis en la fragua de Hefesto, 64, *41*.
Teutrante, 208, *155*.
Thamous, 31.
Tiberio, 21.
tiempo, *véase* espacio, y tiempo.
Timocles, 205.
Titán, 200, 202, *150*.
Toro Farnesio, 129, 130, *93*.
Torre de los Vientos, Atenas, 235, *174*.
Tot, 31, 163, 164.
tragedia, 84, 91, 151, 226, *165*; Aristóteles sobre la, 42, 45, 81, 83-84, 87, 88; y estoicismo, 56, 57; en pintura y escultura, 84, 91.
Triptólemo-Horus, *145*.
Tucídides, 23, 26, 88.
Turios, 22, 171.
tyche, 56.
Tyche de Antioquía, 55, 142, 146, *101*.
Uranópolis, 257.
urbanismo, 34, 171, 235, 237-238, *118*.

Vari, Atica, *48*.
vasos musicales, 232-234, *171*.
Venus de Milo, 202.
Victoria de Samotracia, 56, 196, 200, 212, 215, *147*, *148*, *157*.
vidrio, 185, *60*.
Virgilio, 194; *Eneida*, 93.
vista, poder de la, 139-140, 166-170; teorías visuales, 219, 229-230, 231, 235; *y véase* óptica.
Vitruvio, 30, 34, 64, 108, 177-179, 207, 216, 238; *De Architectura*, 234; sobre el teatro, 229-234, *171*.

Yocasta moribunda, 62.

Zenódoto, 170.
Zenón de Elea, 217, 224.
Zenón, estoico, 50, 57, 73, 86, 251.
Zeto, 129.
Zeus, 22, 84, 125, 138, 142, 143, 155, 208, 209; Amón, *1*; colosos por Fidias y Lisipo, 92, 177; culto a, y escultura a gran escala, 202-203, *151*; en el friso de Pérgamo, 123, 124, 125, 200, 202, 223, 247, *86*, *163*.
Zeuxis, 56, 60, 100, 174, 182; Afrodita de, 38.